Міністерство освіти і науки України
Миколаївський національний університет
імені В. О. Сухомлинського

Н. В. Ревенко

# ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ (80–90-ті роки XX століття)

*Монографія*

Миколаїв
«РАЛ-поліграфія»
2018

УДК 786.2 (477)
ББК 85.313 (4УКР)
Р 32

**РЕЦЕНЗЕНТИ:**

| | |
|---|---|
| КОЗИР А. В. | доктор педагогічних наук, професор, завідуюча кафедрою теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова |
| ШАПОВАЛОВА Л. В. | доктор мистецтвознавства, професор, завідуюча кафедрою інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. Котляревського |

*Рекомендовано науково-методичною радою Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського (протокол № 11 від 23.11.2017 р.)*

**Ревенко Н. В.**

Р 32 **Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки XX століття):** монографія / Н. В. Ревенко. — Миколаїв : «РАЛ-поліграфія», 2018. — 240 стор.

**ISBN 978-966-96838-2-3**

У монографії розглядається фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України 80–90-х років XX століття. Виявлено провідні тенденції розвитку музичного мистецтва позначеного періоду та особливості його регіональної репрезентації. Здійснено аналіз еволюції музикознавчої думки щодо фортепіанної музики українських авторів.

Запропоновано сучасне концептуальне осмислення українського фортепіанного репертуару в плані культурологічних, мистецтвознавчих, музично-теоретичних підходів, вироблено типологію парадигм фортепіанної творчості українських композиторів.

Проаналізовано фортепіанний доробок вітчизняних авторів 80–90-х років XX століття з позицій образно-концептуальної рефлексивності, жанрово-формотворчих орієнтацій та техніко-стилістичної виразності його форм. Визначено риси оновлення «образу фортепіано» в українській музичній культурі.

УДК 786.2 (477)
ББК 85.313 (4УКР)

ISBN 978-966-96838-2-3

© Ревенко Н. В., 2018

*Присвячується пам'яті*
*мого батька*

# ВСТУП

«Перебудова» 80-х років в радянському суспільстві, проголошення державного суверенітету України на початку 90-х, подолання ідеологічних обмежень, вихід національного мистецтва, в тому числі й музичного, на широкий світовий простір — все це сприяло піднесенню його міжнародного авторитету. В популяризації здобутків української музичної культури значну роль відіграли засоби тиражування і масової комунікації, плідна робота навчальних, науково-дослідних закладів музичного мистецтва, культури і освіти, концертних організацій, Спілки композиторів України, під егідою яких проводились музичні фестивалі, конкурси, здійснювалась концертно-виконавська діяльність творчих колективів та окремих виконавців. Активізація музичного життя, вільний доступ до будь-яких джерел інформації, пошук нових парадигм творчості зумовили значну інтенсифікацію композиторського процесу, що позначилося і на фортепіанній галузі музичного мистецтва. В цій сфері впродовж досліджуваного періоду нагромаджено значний композиторський доробок, який потребує системного наукового, мистецтвознавчого та історико-культурологічного узагальнення.

Теоретичному осмисленню фортепіанної творчості кінця XX століття присвячено ряд праць у культурологічній та музикознавчій науковій літературі. У роботах М. Северинової досліджується проблема збереження та переосмислення художньо-світоглядних традицій у творчості українських композиторів 80–90-х років XX ст. Надбання вітчизняних митців розглядаються в межах дискурсу модернізм-постмодернізм. Предметом аналізу дисертації О. Фрайт є фортепіанна творчість українських композиторів XIX–XX століть в галузі програмної музики. Автор акцентує увагу на розкритті образно-емоційної природи програмності, відстежує в ній різноманітні позамузичні паралелі та асоціації. Слушні думки з приводу фортепіанних творів досліджуваного періоду містяться у працях Л. Ланцути, О. Пономаренко. Проблематика дисертації О. Пономаренко сфокусована на виявленні основних

тенденцій розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років XX ст. Музикознавцем запропонована типологія фортепіанних концертів, визначені національні прикмети жанру, жанрові різновиди тощо. У дослідженні Л. Ланцути з'ясовуються фактори оновлення української фортепіанної сонати періоду 70–90-х років XX ст. Загальнотеоретичною основою вищеназваних та інших досліджень є музикознавчі праці з проблем музичного стилю, жанру, драматургії, композиції, форми, в яких упорядковуються системні підходи, що поєднують порівняльно-історичний, генетико-типологічний, історико-стильовий, жанрово-стилістичний методи аналізу.

У сучасному вітчизняному музикознавстві досить актуальними стають питання музичної мови, тексту, їх художньо-виконавської герменевтики (О. Жарков, Д. Терентьєв, О. Козаренко, О. Котляревська, І. Пясковський, М. Северинова, О. Соломонова, В. Сумарокова, Н. Товстопят, В. Москаленко, Л. Шаповалова, С. Шип, Я. Якубяк). Разом з тим, поза увагою вчених залишається проблема культурологічного, музично-естетичного осмислення фортепіанної творчості українських композиторів зазначеного періоду. Цим і зумовлений вибір теми нашого дослідження.

Таким чином, *метою* даної роботи є культурологічне, музикознавче осмислення фортепіанної творчості композиторів у музичній культурі України 80–90-х років XX століття.

*Об'єктом дослідження в* монографії є музична культура України 80–90-х років XX століття, *предметом дослідження* — фортепіанна творчість українських композиторів у зазначений період.

Згідно мети дослідження було сформовано наступні *завдання:*

- здійснити історіографічний аналіз стану розробки питання в мистецтвознавчій та культурологічній літературі;
- виявити особливості функціонування та розвитку музичного мистецтва України у контексті вітчизняної культури 80–90-х років XX століття;
- з'ясувати науково-методологічні рівні культурологічного аналізу матеріалу;

- узагальнити мистецтвознавчі підходи до осмислення фортепіанної творчості;
- визначити музично-теоретичні параметри аналізу сучасної фортепіанної музики;
- розробити типологію парадигм фортепіанної творчості українських композиторів досліджуваного періоду.

*Методологія дослідження* базується на комплексному підході, що поєднує використання філософсько-естетичних, культурологічних, історичних принципів дослідження (М. Бахтін, М. Бердяєв, Ю. Борєв, Ю. Лотман, В. Межуєв), елементів герменевтики (окремі ідеї М. Бахтіна, Г. Гадамера, Г. Рузавіна), засад музикознавства (М. Арановський, Б. Асаф'єв, Н. Горюхіна, Б. Деменко, О. Зінькевич, Ц. Когоутек, Л. Мазель, В. Медушевський, В. Олендарьов, А. Соколов, Є. Назайкінський, В. Холопова, Ю. Холопов, В. Цуккерман) та музичної культурології (Л. Кияновська, О. Маркова, Т. Мартинюк, С. Тишко, І. Юдкін).

Для досягнення мети і вирішення поставлених завдань нами використано комплекс взаємодоповнюючих, модифікованих до особливостей об'єкту та предмету дослідження, наукових методів, зокрема:

*метод аналітичної обробки джерел* при вивченні наукової та науково-методичної літератури з предмету дослідження;

*порівняльно-історичний метод* при аналізі мистецтвознавчої та культурологічної літератури щодо розвитку української фортепіанної музики протягом XX століття;

*соціокультурний метод* для аналізу стану музичного життя в Україні 80–90-х років XX століття в повноті його регіональної репрезентації та виявлення провідних тенденцій в розвитку вітчизняної музичної культури та мистецтва;

*історико-стилістичний метод* для виявлення у фортепіанній композиторській творчості напрямів, течій, висвітлення жанрового розмаїття, індивідуально-стильових особливостей фортепіанних творів українських композиторів;

*історико-генетичний метод* для дослідження еволюції «образу фортепіано», як одного з мистецьких універсумів представлення картини світу у національній музичній творчості;

*системний метод* для виокремлення стилістичних сфер, у яких тенденції оновлення образу інструменту з кінця XIX — до 90-х років XX століття виявилися найбільш яскраво;

*класифікаційний метод* — для створення типології парадигм фортепіанної творчості українських композиторів 80–90-х років XX століття та аналізу і з цих позицій фортепіанного доробку вітчизняних авторів.

*Матеріалом дослідження стали:* 1) нотні тексти фортепіанних творів українських композиторів періоду 80–90-х років XX століття, а саме: «Поетичні настрої» — 3 зошита п'єс та «24 прелюдії» Ю. Іщенка, «Карпатські фрески», «Замки Луари» та «Алькасар… Дзвони Арагону» Л. Дичко, «Музичні присвяти», «Калейдоскоп настроїв», «Київський триптих» Б. Фільц, «Toccata-campana» Л. Шукайло, «Відгомін століть» та «Весняні барви», «Граю джаз» Г. Саська, «Джаз сюїта № 1» та «Сюїта на теми російських народних казок» С. Бедусенка, «Присвята Шопену», «Стадії», «Етюди» Б. Стронька, «5 п'єс для фортепіано» В. Журавицького, «Homo Ludens II» та «Привіт М. К., або трьохСУчасна сонаРна Норма для фортепіано» В. Рунчака, «Герстекер», «Ось так!», «Ще!», «Доторкання» С. Зажитька, «Color Sounds», «Evening Solitaire», «Paysage Solo», «Selfreflection 1» for piano and tape, «Out of the Blues» for piano К. Цепколенко, «Краски», «Народные картинки» О. Таганова, «Концертний триптих для фортепіано», «Ostinato» В. Птушкіна, «Хваліте ім'я Господне», «Моління про чашу», «Наодинці» О. Щетинського, «Старі галантні танці», «Утешь встревоженный мой дух», «De profundis» Дві молитви-медитації М. Шуха, «Гуцульська сюїта», «Два фантастичних ескіза», «Три присвяти С. С. Прокоф'єву» О. Некрасова, «Ритурнелі», «Тіні та примари», «Jazz Fiesta» Л. Юріної, «Мардонги» С. Луньова, «Числа» В. Польової, «12 фортепіанних прелюдій та фуг» О. Яковчука, «12 прелюдій та фуг» М. Скорика, «Шість характерних п'єс для фортепіано» В. Борісова, «Строкаті аркуші» Л. Грабовського, «Музика для дітей» В. Бібіка, «Дитячий альбом» М. Степаненка, «Андрійкова карусель» О. Костіна, твори В. Сильвестрова; нотні тексти творів інших жанрів (симфонічні, камерно-симфонічні, хорові); 2) матеріали щорічних фестивалів сучасної музики у містах Києві («Київ

Музик Фест», з 1990 р., «Музичні прем'єри сезону», з 1989 р., міжнародний джазовий фестиваль, з 1996 р.), Львові («Контрасти», з 1995 р.), Одесі («Два дні й дві ночі нової музики», з 1995 р., «Мета-арт»), Запоріжжі («Бароко і Авангард», з 2001 р.), Черкасах–Каневі («Форботони»), *міжнародних Форумів музики молодих* у Києві, *проектів* «Нової музики» у Києві, Львові, Харкові, *наукових конференцій* в містах Києві, Львові, Нижньому Новгороді, Одесі, Саратові, Тарту, Харкові; 3) інформація про *фортепіанні конкурси* в Дніпропетровську, Києві, Харкові, Кіровограді; 4) праці музикознавців.

*Наукова новизна* роботи полягає в тому, що в ній вперше:

- виявлено провідні тенденції розвитку музичного мистецтва України 80–90-х років XX століття та особливості його регіональної репрезентації;
- систематизовано науково-методологічні рівні аналізу фортепіанної творчості українських композиторів;
- розроблено типологію парадигм творчості, на основі якої здійснено теоретичний аналіз значного масиву нових фортепіанних творів українських композиторів останніх десятиліть;
- визначено риси оновлення «образу фортепіано» в українській музичній культурі.

*Практичне значення результатів дослідження.* Матеріали дослідження можуть бути використані у музичній культурології, теорії та практиці музичного виконавства, для підготовки фундаментальних праць з історії фортепіанного мистецтва XX століття, при дослідженні сучасної фортепіанної музики, а також в процесі підготовки вчителів музичного мистецтва на музично-педагогічних відділеннях університетів при викладанні дисциплін «Інструментальне виконавство (фортепіано)», «Сольна-інструментальна майстерність», «Аналіз музичних творів», у спецкурсах «Сучасна українська фортепіанна музика», «Історія фортепіанного мистецтва», «Теорія і історія музичного виконавства».

*Апробація результатів дослідження* обговорювалась на засіданнях кафедри теорії та історії культури Київського національного університету культури і мистецтв, кафедри теорії музики

Миколаївського філіалу Київського національного університету культури і мистецтв, на засіданнях кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах Миколаївського державного університету, кафедри музичного мистецтва Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського.

Основні результати дослідження були оприлюднені в наукових доповідях на щорічних міжвузівських науково-практичних конференціях професорсько-викладацького складу МФ КНУКіМ «Проблеми розвитку духовного світу особистості в культурному соціумі півдня України» (1998, 1999, 2000), «Проблеми підготовки спеціалістів культурно-дозвіллєвої сфери Півдня України в контексті загальних тенденцій розвитку культури» (2001, 2002), Всеукраїнській науково-методичній конференції «Система розвитку творчих здібностей обдарованої особистості» (Харків, 2000р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Духовна культура як домінанта українського життєтворення» (Київ, ДАКККіМ, 2005 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій» (Київ, ДАКККіМ, 2006 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Формування і розвиток духовної особистості в умовах університетської освіти: історія, теорія та практика» (Миколаїв: МНУ, 2010), у X Mezinárodní vědecko — praktická konference «Dny vědy — 2014», 27 brezen — 05dubna 2014 roku, Praha; X Międzynarodowej naukowi-praktycznej konferencji «Kluczowe aspekty naukowej działalności — 2014», 07–15 stycznia 2014 roky, Przemyśl; XI International research and practica conference «Modern scientific potential — 2015», February 28 — March 7, 2015, Sheffield, UK.

За темою наукового дослідження були прочитанні цикли лекцій у ДМШ № 2, ДМШ № 3 м. Миколаєва, Миколаївському обласному інституті післядипломної освіти. Матеріали дослідження використовувались під час викладання дисципліни «Історія музики (XX століття)» (2008–2015 рр.); нині використовуються автором у викладанні навчальних дисциплін «Інструментальне виконавство», «Сольна-інструментальна майстерність», «Методика й технології викладання фахових дисциплін у ВНЗ та спеціалізованих

навчальних закладах» на кафедрі музичного мистецтва Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського.

Фортепіанні твори 80–90-х років XX століття, що були дослідженні у монографії, обов'язково складають репертуар студентів-піаністів в процесі опанування ними курсу «Інструментальне виконавство», входять до програм звітних концертів, концертів-лекцій студентів і викладачів кафедри музичного мистецтва МНУ ім. В. О. Сухомлинського. Кращі студенти, в програмах яких лунали твори сучасних українських композиторів, неодноразово ставали Дипломантами та Лауреатами Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів і фестивалів («Art-Klavier», 2008 р., 2010 р., м. Київ; «Кримська весна — 2011», м. Ялта; Міжнародний фестиваль слов'янської фортепіанної музики, 2007 р., 2010 р., м. Мелітополь; «Fortissimo «5–75», 2012 р., м. Харків; Міжнародна Олімпіада «Мій світ — мистецтво», 2015 р., м. Харків; Міжнародний Інтернет-фестиваль «Переяславський дивограй», 2016 р., 2017 р., м. Переяслав-Хмельницький).

Основні положення дослідження викладені у 25 одноосібних публікаціях, список яких наведений наприкінці монографії.

Монографія складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел — 229 позицій та чотирьох додатків.

В першому розділі викладаються результати історичного і художньо-естетичного аналізу стану української музичної культури 80–90-х років XX століття, характеризуються особливості функціонування та розвитку музичного мистецтва позначеного періоду, розглядається фортепіанна музика українських композиторів у світлі музикознавчих та культурологічних досліджень щодо виявлення еволюції науково-критичної думки про фортепіанну музику та її провідні тенденції.

Другий розділ роботи присвячено розгляду принципових засад сучасного аналізу композиторського мистецтва в його основних параметрах — культурологічному (перший підрозділ), мистецтвознавчому (другий підрозділ) та музично-теоретичному (третій підрозділ),

У третьому розділі здійснено грунтовний узагальнюючий типологічний аналіз фортепіанної творчості українських компо-

зиторів за вказаний період в цілому з позицій образно-концептуальної рефлексивності, жанрово-формотворчих орієнтацій та техніко-стилістичної виразності його форм.

У висновках сформульовано основні результати дослідження, висвітлено парадигмально визначувані основні напрями композиторської творчості в Україні в галузі фортепіанної музики періоду 80–90-х років XX століття, визначено шляхи трансформації «образу фортепіано» в українській культурі.

# РОЗДІЛ І
# МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ НА МЕЖІ ЕПОХ

## 1.1. Музичне мистецтво України

Осмислення фортепіанної творчості українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України 80–90-х років XX століття висуває на перший план проблему висвітлення тих історичних, політичних та ідеологічних зрушень, що вплинули на розвиток і функціонування даної галузі мистецтва.

Історичний період останніх двадцяти років XX ст. — перебудова, розпад СРСР, здобуття Україною незалежності — позначений формуванням нових принципів культуротворення. Творче й духовне життя в Україні у другій половині 80-х років набуло нових рис, нової якості, породило енергію постійних зрушень і новацій, які штучно стримувались протягом попередніх десятиліть. Справді, тоталітаризм порушив органічність, природність історичного процесу, намагаючись «ампутувати» історичну свідомість українського народу — знищити історичні пам'ятки або ідеологічно переакцентувати їх зміст і значення.

Через довготривалу несамостійність нашої держави головним спрямуванням української культури стало її самозбереження, через що в ній підтримувались консервативні, самозберігаючи напрямки. Зміни 80–90-х років, зокрема в мистецтві, сприяли поновленню перерваної культурно-модерністської традиції 20-х років та демократизаційно-оновлюючого струменя 60-х — як гілки альтернативної на той час національної культури. Нагадаємо, що у 70-х — на початку 80-х років поступова дискредитація правлячої ідеології зумовила кризу «офіційної» культури. У значній мірі прогресивними представниками мистецтва все більш усвідомлювалась однобічність висунення на перший план критерію «ідейності». Поступово допускається, а далі визнається поряд з методом соціалістичного реалізму правомірність інших творчих методів. Вже в другій половині 80-х років інтерес соціологів, культурологів, мистецтвознавців спрямовується до західного спо-

собу життя і мислення, ідеалістичних вчень, нетрадиційної культури, а разом з цим, і до відродження духовно-релігійних основ буття. Провідними в розвитку української культури цього періоду стають: проблеми буття особи, нації, держави, традиції та їх оновлення, культурний діалог на міжнаціональному й міждержавному рівнях, екологія природи і людини, усвідомлення місця українського народу та його мистецтва у всесвітньо-історичному процесі.

Зміни у сфері культури після проголошення незалежності України (1991), були значною мірою продовженням процесів, що склалися у період перебудови. Почала формуватися нова модель культурно-збалансованого суспільства — плюралістична, різноманітна. Сума фактологічних даних по всіх рівнях української культури того періоду дає можливість розглядати її в рамках теорії нерівноважих динамічних систем, що в цілому характерно для ситуації так званого постмодернізму. Нагадаємо, що у світовій культурі постмодернізм народився як феномен мистецтва; він усвідомив себе, передусім, як літературна течія. Ототожнений з одним із стилістичних напрямків архітектури другої половині XX століття, вже на рубежі 70–80-х років постмодернізм став розумітися як найбільш адекватне духу часу вираження інтелектуального й емоційного сприйняття епохи. Як загальноестетичний феномен постмодернізм найяскравіше виявився на терені західної культури. В країнах Східної Європи і колишнього Союзу в силу особливих політичних та соціокультурних обставин він виявився дещо інакше. Якщо західний варіант постмодернізму, на думку соціологів та культурологів, характеризується як «…«продукт» «постіндустріального, споживацького суспільства» [96, с. 39–46], то східноєвропейський, зокрема й український, є, передусім, «посттоталітарним мистецтвом» [96, с. 39–46]. Він тлумачиться з огляду на стан культури, особливості епохи в розвитку цивілізації, що визначається як «ситуація епістомологічної та онтологічної кризи, коли втрачено довіру до автентичності всіх культурних концепцій чи стилістичних манер художнього письма» [118, с. 65], як «епоха перевідкриття суб'єктивного світу людини, втраченого у всеоб'єктивуючих теоріях «Я» епохи модерну» [82, с. 266]. Не-

зважаючи на полемічність використання вітчизняними та зарубіжними вченими терміна «постмодернізм», поряд з яким стоять такі смислові інстанції як «постсучасність», «постмистецтво», «мета стиль» та інші, саме це поняття здатне об'єднати різновекторні, діаметрально протилежні творчі спрямування митців під егідою плюралістичного співіснування взаємовиключних категорій і явищ як стильових, так і образно-змістовних.

Серед провідних ідей постмодернізму, що виявилися близькими українській історико-культурній традиції, зокрема й мистецтву, можна вказати на притаманні завжди національному характеру відкритість до світу, розуміння його як плюралістичного багатобарв'я, діалогічність у спілкуванні з художнім соціумом, мрійливість та дух гіперболізації. Підкреслимо, що всі ці риси українського менталітету відповідають світоглядним настановам естетики постмодернізму.

Як уже зазначалося, процес ліквідації жорсткої ієрархії управління сферою мистецтва на початку 90-х років вплинув на зростання самостійності його видів, зумовив руйнування деяких мистецьких закладів, став причиною повалення кумирів та ідеалів радянської доби. Разом із цим в країні почали утворюватися численні недержавні художні об'єднання, виникли раніше блоковані естетичні потреби, що, у свою чергу, позначилося на формуванні нових відносин між учасниками художнього життя у ланцюгу: митець — публіка — критика — громадськість. Поступово спостерігається зміна статусу, ролі і функцій художньої культури, разом з нею — музичної як одного з її видів. Примітною особливістю розвитку української музичної культури кінця 80-х — початку 90-х років стає розгортання діяльності численних добровільних товариств, асоціацій найрізноманітніших спрямувань. Значна їх частина плідно співпрацює з багатьма зарубіжними культурними, освітніми інституціями, сприяючи входженню України в світовий музичний простір. Вагомого значення набувають асоціації піаністів-педагогів, народно-інструментальної, духової, органної музики, плідна робота яких була відзначена вже на першому з'їзді Всеукраїнської музичної Спілки (на базі Музичного товариства України), що відбувся у листопаді 1996 року. Однією із провід-

них форм функціонування музичного мистецтва в нових умовах стає проведення в країні багаточисленних конкурсних змагань. Тільки перелік фортепіанних конкурсів свідчить про широкий інтерес музикантів та громадськості до фортепіанної музики: Міжнародний конкурс імені М. Лисенка та Міжнародний конкурс юних піаністів пам'яті Володимира Горовиця (Київ), Міжнародний конкурс піаністів імені В. Горовиця (Харків), Всеукраїнський конкурс імені Г. Нейгауза (Кіровоград, нині Кропивницький), конкурс імені Ф. Шопена (Дніпропетровськ, нині Дніпро), конкурс імені П. Луценка та конкурс юних піаністів В. Крайнєва (Харків), Міжнародний конкурс юних піаністів імені А. Караманова (Симферопіль), а також конкурси юних піаністів у Херсоні, Новій Каховці тощо. Умовами конкурсу передбачене виконання творів українських композиторів. Так, на другому Міжнародному конкурсі юних піаністів пам'яті В. Горовиця (21 квітня — 5 травня 1997 року) прозвучали твори Ю. Іщенка (Прелюдії з циклу «24 Прелюдії для фортепіано»), М. Кармінського («Веселий сурмач»), В. Птушкіна («Ostinato»), В. Пацери (альбом «Звукове спілкування»), В. Шукайло (Прелюдія C dur), Б. Фільц («Закарпатська токата»). На другому конкурсі імені Ф. Шопена (1997) серед опусів українських композиторів були виконані «Бабін торжок» з циклу «Відгомін століть» Г. Саська, «Інтродукція та Токата» В. Птушкіна, «Скерціно» М. Кармінського, «Ярмарок» О. Нежигая та інші. Програма виступів юних піаністів на першому конкурсі Володимира Крайнєва включала виконання п'єси сучасного композитора за вибором. Плідна тенденція проведення конкурсів у нашій країні триває і на початку XXI ст. Так, з 2000 року в Мелітополі започатковано Міжнародний фестиваль фортепіанної слов'янської музики серед студентів музично-педагогічних навчальних закладів. На ньому виконується музика як композиторів-класиків, так і сучасних українських авторів. З 2001 року починається щорічне проведення у Вінниці Всеукраїнського фестивалю-конкурсу серед студентів-піаністів під егідою Міжнародної асоціації піаністів-педагогів EPTA; з 2002 року — проведення Міжнародного конкурсу-фестивалю «Fortissimo». Метою цих змагань стало виявлення найобдарованіших студентів, формування у них навичок концер-

тування та зростання інтересу до національної музичної культури, а також удосконалення фахової підготовки педагогів з фортепіанного виконавства, обмін передовим досвідом викладачів та налагодження тісних зв'язків між навчальними закладами мистецької освіти України, близького та далекого зарубіжжя. Програми виступів студентів на фестивалях-конкурсах свідчать про їх зацікавленість національним фортепіанним доробком. На першому фестивалі у Мелітополі були виконані твори Є. Мартинова, В. Золотухіна, Л. Шукайло. 2001 року на конкурсі у Винніці прозвучали: «Скерцо» Л. Шукайло, «Картини прелюдій» («Струмок», «Заклик») Ж. Колодуб, «Прелюдія та фуга» с moll та «Прелюдія та фуга» Des dur М. Скорика, «Народні малюнки» О. Таганова тощо. 2002 рік ознаменувався Першим галицьким конкурсом юних піаністів імені Василя Барвінського, проведеним у Дрогобицькому музичному училищі. Одним із його завдань була популяризація фортепіанної спадщини західноукраїнських авторів. З 2002 року у Новій Каховці засновано конкурс академічного мистецтва юних «Vivat, musica!» у двох номінаціях: піаністи і композитори віком від 7 до 18 років показують власні творчі досягнення, змагаються у майстерності, довершеності своїх надбань. У рамках конкурсу виконуються концертні програми з творів вітчизняних композиторів, а також читаються лекції про сучасну українську музику. Серед численних конкурсів та фестивалів періоду 80–90-х років в Україні з інших галузей мистецтва слід назвати фестивалі органної та камерної музики (Київ), баяністів-акордеоністів («Кубок Кривбасу», Кривій Ріг), майстрів струнно-смичкових інструментів — Всеукраїнський фестиваль «Золота струна» (Донецьк), Міжнародний конкурс юних скрипалів та піаністів «Маленький принц» (Запоріжжя), конкурси виконавців на українських народних інструментах імені Г. Хоткевича (Харків), Регіональний конкурс серед учнів музичних училищ (Запоріжжя), оперного мистецтва «Золота корона» (Одеса), молодих виконавців естрадної пісні імені В. Івасюка (Чернівці), рок-фестиваль «Рок-екзистенція» (Київ) та багато інших. На наш погляд, проведення такої кількості конкурсів, в тому числі й фортепіанних, дає не тільки можливість виявити своє мистецтво, вміння, талант, а й отрима-

ти безліч вражень від спілкування з вітчизняними та зарубіжними колегами. Кожен конкурс — це імпульс до творчих пошуків, наступних змагань, розширення «географії» учасників.

Деякі вітчизняні музикознавці вважають, що саме фестивалі, проведені у цей період стали формою активізації мистецької діяльності у всіх сферах виконавства і творчості [56, 36]. Фестивальний музичний процес став нагадувати, за словами О. Дьячкової, структурні аналоги палімпсестів[1], тому що його специфіка полягає у поєднанні в програмах класики з авангардом, класики та фольклору, творів певної традиції з новаторськими [47, с. 29–31]. Так званий «фестивальний рік» [47, с. 29], як своєрідний засіб ознайомлення музичної громадськості з творчістю вітчизняних та зарубіжних сучасних композиторів та класиків, розпочинається у вересні фестивалем «Київ Музик Фест» (проводиться з 1990 року). У Львові щороку в жовтні проводиться фестиваль «Контрасти» (з 1995 року), у квітні — мистецький марафон «Двох днів та двох ночей нової музики в Одесі» (з 1995 року), на початку травня настає час канівських «Фарботонів» (з 1998 року). Завершують «календарне фестивальне коло» [45, с. 29] київські травневі акції — «Форум музики молодих» та «Музичні прем'єри сезону» (з 1989 року). Крім того, починаючи з 2001 року, в Запоріжжі відбувається фестиваль «Бароко і Авангард».

Спостереження за найпрестижнішими на сьогодні серед музикантів львівським та одеським фестивалями (вони входять до світових каталогів поряд з кращими європейськими форумами, ретельно готуються рік, два, три, кожен твір проходить контроль на «якість») дозволяють уявити розвиток різних жанрів, у тому числі й фортепіанного, в його найбільш екстравагантних формах. Високий тонус мистецького експерименту характеризує неординарність фестивальних акцій, що відбуваються за підтримки МФВ, а також з ініціативи швейцарських, австрійських, німецьких та інших міжнародних організацій та фундацій.

Установка організаторів і учасників одеського фестивалю на ліквідацію «залізної завіси» в царині сучасної музики та намагання

---

[1] *Старовинний рукопис, звичайно пергаментний, з якого стерто попередній текст і на його місці написано новий.*

залучитись до світового музичного процесу зумовило поєднання багатьох напрямів та видів нового мистецтва, серед яких: «чиста» музика, музичний театр, інструментальний театр, балет-пластика, вокал, мелодекламація, живопис, відеоінсталяція, перформанс тощо. У створенні художніх образів творів, які звучать на цьому фестивалі, беруть участь не тільки композитори і виконавці-музиканти, а й художники, актори пластики, відеорежисери, візуалісти. Все це виявляє нові «погляди» на інструменти, зокрема й фортепіано, що постає повноправним учасником камерного ансамблю, а також як сольний інструмент. Серед фортепіанних творів сучасних українських авторів, виконаних на фестивалі «Два дні й дві ночі нової музики», слід назвати «Ось так!» — перфоманс для піаніста С. Зажитька, «Homo Ludens II» В. Рунчака, «Serene-соната» В. Польової та багато інших творів. Завдяки цьому фестивалю з'являються нові виконавські колективи — «Фрески», «Проект 7», розкриваються нові творчі особистості. В межах «фесту» відбуваються окремі конкурси, світові прем'єри творів молодих композиторів тощо. Важливою для українських авторів можна вважати просвітницьку методично-педагогічну діяльність високопрофесійних майстер-класів США, Німеччини, показові заняття та лекції з проблем сучасної музики.

Львівський фестиваль «Контрасти» був задуманий як панорамне відображення реальної ситуації в сучасному мистецтві [109, с. 2–3]: він обіймає різні течії як зарубіжної, так і вітчизняної музики. Цей фестиваль набув репутації концептуального. Найвищі критерії відбору творів до виконання надали заходу авторитетного іміджу [47, с. 29].

Проведення зовсім «молодого» фестивалю в Запоріжжі — «Бароко і авангард» — має на меті продемонструвати єдність музично-історичного процесу, в якому співіснують світогляди митців бароко та авангарду, класики та романтизму. Нагадаємо, що саме це колись не подобалося радянським чиновникам, внаслідок чого автентична культура бароко випала зовсім [146, с. 7].

Фестивалі «Київ Музик Фест», «Форум музики молодих», «Музичні прем'єри сезону», на думку багатьох музикознавців та композиторів, ще знаходяться на шляху розроблення критеріїв

складання програм, художніх концепцій, форм їх проведення. Так, із відгуків на фестивалі знаходимо, що «… Форум («Форум музики молодих».— *прим. Н. Р.*) все більше нагадував еклектичну суміш різностильової музики багатьох епох і жанрів», «… попри всю строкатість програм і невиразність творчої концепції, цьогорічний Форум грішив ще й надто великим відсотком нецікавих і слабких творів» [181, с. 2–4]. Якщо перші три фестивалі «Київ Музик Фесту» відповідали рівню сучасних світових вимог, то надалі спостерігалося зниження критеріїв самооцінювання, про що засвідчив київський композитор і диригент В. Рунчак: «… Концепції фестивалю не існує, підготовчої роботи майже не ведеться, не розроблено критеріїв складання програм … отож не дивно, що «Фест» втрачає міжнародний авторитет» [152, с. 8–11]. В київському фестивалі «Музичні прем'єри сезону», метою якого став показ розмаїття жанрового спектра творчості столичних композиторів та віддзеркалення тенденцій розвитку музичної творчості й виконавства, також є свої проблеми: «Найбільша проблема фестивалю пов'язана з так званою авангардною музикою. Оскільки сімдесят років її не допускали на естраду, зовсім не напрацьований виконавський досвід. … Треба провести щонайменше п'ятнадцять фестивалів, щоб авангард увійшов до слухового багажу…» [213, с. 4–5]. Київська композиторка Л. Юріна головною серед проблем усіх фестивалів відзначає проблему відбору, що, звичайно, потребує дуже обережного підходу: «В наш час є можливість слухати, вивчати, аналізувати будь-яку музику будь-яких напрямків. І якщо композитор не прагне увійти до світового контексту, його неминуче чекає духовне, творче вмирання…» [213, с. 4–5]. Підсумовуючи наведені висловлювання митців, слід зазначити, що усі проблеми, які виникають у процесі підготовки та проведення фестивалів, треба не нагромаджувати, а вчасно вирішувати.

Програми названих фестивалів обов'язково включають виконання фортепіанних творів українських композиторів різних художніх орієнтацій. Наприклад, на сьомому фестивалі «Музичні прем'єри сезону» (1996) в Національній філармонії України відбувся концерт фортепіанної музики із творів М. Степаненка

(«П'ять музичних моментів»), В. Клина («Українські фольклорні писанки», «Музичні миттєвості» — частини з циклів), Б. Фільц (Цикл «Музичний калейдоскоп»: «Пісня-роздум», «Коломийка», «Фантазія контрастів», «Фінал»), М. Коляди — Л. Колодуба («П'ять поем»). На восьмому фестивалі у квітні 1998 року були представлені камерні концерти, на яких прозвучали «Дві багателі» А. Золкіна, «Три прелюдії-картини», «Токата-поема» Ж. Колодуб, «Багателі» І. Кириліної, «Соната № 12» Ю. Шамо, «Джаз-сюїта» С. Бедусенка, «Повір, що ти для мене — все» А. Штогаренка — В. Клина, «Соната № 2» Б. Стронька, «Сонет» С. Луньова, «Числа» В. Польової, три п'єси — «На крилах янголів», «Вознесіння», «Відчуття реальності» І. Тараненка. Програма «Київ Музик Фесту — 97» включила твори Л. Самодаєвої («Випадки» — сім п'єс для фортепіано за Д. Хармсом), М. Шуха («Утешь встревоженний мой дух», «De profundis» Дві молитви-медитації), Л. Шукайло («Рапсодія», «Дві багателі»), Л. Дичко («Замки Луари»), В. Птушкіна («Ostinato», «Концертний триптих: Пасакалія, Хор, Рух»). На цьому ж фестивалі, але вже у 1998 році прозвучали «Сюїта» І. Гайденка, сюїта «Алькасар… Дзвони Арагону» Л. Дичко.

Зазначимо, що картина функціонування вітчизняного музичного мистецтва, в тому числі й фортепіанного, в культурному просторі 80–90-х років була б неповною без розгляду концертного життя. Плідну роботу з організації та проведення ювілейних, авторських концертів композиторів, урочистих вечорів, тематичних концертів здійснює Центр музичної інформації Спілки композиторів України. Так, протягом 1994–1999 років було організовано близько шістдесяти концертів, серед яких — творчий вечір В. Сильвестрова у Києві (1998), авторський вечір В. Губаренка в Києві та Львові (1994, 1995, 1996), Є. Станковича в Ужгороді, Мукачеві (1995), концерт творів молодих київських композиторів (1996), вечір української та французької сучасної музики (1996). Тільки Харківською регіональною Спілкою композиторів України за той же період (1994–1999) було проведено 28 авторських та 9 ювілейних концертів, одеською Спілкою — близько 10, київською — 27 концертів. На цих зібраннях звучала і фортепіанна музика вітчизняних авторів, представляючи вагомий доробок кожного митця.

На серії концертів «Нова музика у Києві» та «Нова музика у Львові», започаткованих 1998 року за підтримки західних та вітчизняних культурних інституцій українським композитором Володимиром Рунчаком та в рамках серії концертів «Нова музика у Харкові» (заснована харківським композитором О. Щетинським.— *прим. Н. Р.*), відбувається знайомство української публіки з маловідомими, у тому числі й фортепіанними творами зарубіжних та вітчизняних авторів XX ст. Поряд з авангардними опусами західних композиторів першої половини XX ст., на концертах звучать твори наших співвітчизників — В. Губаренка, С. Крутікова, І. Щербакова та інших. Наприклад, 2000 року в Харкові пройшов авторський вечір В. Годзяцького. До програми концерту увійшли твори майже тридцятирічного періоду творчості композитора, серед яких і фортепіанні — «Розриви площин» (1963), Соната № 2 (1973), що сміливо випереджали час, а на початок XXI ст. не втратили своєї актуальності.

Важливу роль у поширенні інформації про надбання вітчизняних митців в різних галузях музичного мистецтва відіграло об'єднання «Оберіг», створене 1990 року в Києві за участю Спілки композиторів України. Основними напрямками її діяльності є становлення галузі фонографічного та аудіовізуального видавництва України, а також здійснення на колективній основі управління майновими правами авторів та інших правовласників музичної сфери. Наприклад, за період із 1990 по 1999 роки було проведено низку концертів «Київської камерати», тріо «Маренич», тріо «Либідь», інших колективів, а також створено десятки аудіо-альбомів, частину яких видано на компакт-дисках. На цих дисках записана музика композиторів Л. Дичко, В. Зубицького, В. Камінського, О. Киви, О. Козаренка, Ю. Ланюка, М. Скорика, Є. Станковича та інших.

У зв'язку з активізацією в Україні фестивального руху, конкурсних змагань, концертної діяльності досить широкого визнання за останні 15–20 років отримали такі виконавці-піаністи як Є. Громов, М. Драган, Т. Кравченко, О. Рапіта, Р. Рєпка, С. Шабалтіна, фортепіанний дует у складі І. Алексійчук та Ю. Кота. Поряд з ними постійно пропагують сучасну українську музику

баяністи — П. Фенюк, І. Єргієв, скрипалі — О. Єргієва, О. Шутко, виконавці на духових інструментах — В. Возняк (кларнет), Б. Голосюк (гобой), Ю. Шутко (флейта), Б. Стельмашенко (флейта), вокалістка С. Глеба (сопрано) та багато інших. Серед творчих колективів, що активно гастролюють в країні та за її межами, варто назвати Державну академічну хорову капелу «Думка», Київський камерний хор «Хрещатик», камерний муніципальний хор «Київ», Дрогобицький мішаний хор «Легенда», Миколаївський жіночий хор ОНМЦ та Вищого училища культури, камерний хор «Gloria» (під керівництвом Я. Гнатовського), жіночий хор «Благовіст» (м. Донецьк), камерний оркестр «Лік домер» (під керівництвом В. Івка), Львівський камерно-симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України, державний ансамбль солістів України «Київська камерата», ансамбль сучасної музики «Кластер» (під керівництвом І. Небесного), струнний квартет Володимира Дуди, квінтет духових інструментів Львівської Опери, а також ансамблі «Рикошет», «Гармонії світу», «Senza Sforzando».

Розглядаючи розвиток музичного мистецтва країни 80–90-х років, необхідно, на наш погляд, окремо зупинитися на розвідках українських музикознавців. Починаючи з другої половини 80-х років, в українському музикознавстві сталися кардинальні зрушення в осмисленні феномену вітчизняної культури. У науковій обіг увійшли спостереження про нові підходи, форми й методи тлумачення національної музики. Розвінчання міфів радянського часу, руйнування штучних методологічних меж, у прокрустове ложе яких втискувались творчі наукові й художні пошуки, означало утвердження плідних плюралістичних засад мислення. Це зумовлювало об'єктивність поглядів на надбання минулого та досягнення сучасності. У зв'язку з цим у 90-х роках було започатковано серію «Українській музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури». Поступово повертаються в науковий обіг праці українських музикознавців, світоглядні і наукові позиції яких сформувались до 30-х років XX ст. Одним із перших помітних кроків на шляху осмислення культуротворчих процесів в українській музиці стає проведення наукових конференцій з питань історії і теорії

музичного мистецтва й культури. Так, 1988 року була проведена конференція, присвячена 100-річчю від дня народження М. О. Грінченка, 1995 року — Міжнародна наукова конференція «Музичний світ Бориса Лятошинського», підготовлена Спілкою композиторів України спільно з Київською державною консерваторією імені П. І. Чайковського та Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії НАН України. Міжнародна конференція «Музично-історичні концепції минулого й сучасності», метою якої стало концептуальне осмислення історії музики як наукової галузі і як вузівського навчального курсу, відбулася у травні 1995 року. Серед вітчизняних музикознавців, які брали участь у конференції — О. Зінькевич, В. Сивохип, І. Ляшенко. На науковій конференції «Музика та культура абсурду XX століття», що відбулася у вересні 1996 року в Сумах, з науковими доповідями виступили І. Драч, О. Зінькевич, М. Черкашина, Ю. Чекан, О. Чернова. Обов'язково слід сказати про Міжнародні симпозіуми — «Німеччина, Росія, Україна — музичні зв'язки: історія та сучасність» (1994), «Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення» (1997), австрійсько-український музичний діалог-симпозіум в Одесі (1994) та багато інших.

Внаслідок тісних міжнародних контактів у вітчизняній музичній практиці і теорії були відзначені моменти, характерні для сучасної світової культури в цілому, а саме: спроби загальнофілософського осягнення представниками української культури пройденого шляху, підведення підсумків, аналіз і осмислення досягнень, якими завершується друге та починається трете тисячоліття. Сьогодні можна сказати, що глобальні трагічні катаклізми минулого століття поступово розвінчали віру в технічний прогрес як головну умову поступального, доцільного руху світової цивілізації, а драматичні колізії національної історії висвітлили першорядну роль духовності, розкрили її як потужну альтернативу технократизму і пов'язану з ним прагматичну концепцію буття. Проявом цих змін у мисленні вітчизняних митців став передусім сплеск релігійного світосприйняття. Звідси — посилення уваги до питань, пов'язаних з осмисленням людини, її духовної сутності, непідвладної тлумаченню з погляду матеріалістичної філосо-

фії, і ширше — раціоналізму. Показовим стає інтерес соціологів, культурологів, музикознавців до проблем етнопсихології, вітчизняної історії, значна активізація досліджень в галузі української медієвістики в цілому і музичної зокрема. Свідчення цього — докторські дисертації В. Іванова «Співацька освіта в Україні X–XVIII ст.» (1994), Л. Корній «Українська шкільна драма і духовна музика XVII — першої половини XVIII ст.» (1994), а також кандидатські дисертації М. Юрченка, Т. Гусарчук, Ю. Медведика, ряд статей Н. Герасимової-Персидської.

У досліджуваний період у сучасному теоретичному музикознавстві ведеться розробка досить різнорідної проблематики. По-перше, це роботи, що пов'язані з класичним мистецтвом дожовтневого й радянського періодів: докторська дисертація О. Зінькевич «Українська симфонія на сучасному етапі в світлі традиції і новаторства (70-ті — початок 80-х років)» (1987), кандидатські дисертації, присвячені жанрово-стильовим особливостям сучасної камерної кантати (М. Ярко, 1991), камерній (Н. Толошняк, 1991) та комічній опері (І. Сікорська), фортепіанній творчості С. П. Людкевича (Г. Блажкевич-Брилинська, 1991), монографії про творчість Б. М. Фільц (М. Загайкевич, 1992). Музично-естетична галузь збагатилась, зокрема, дослідженнями питань комічного в системі естетичних категорій і специфіки його виявлення в інструментальній музиці (В. Сумарокова, 1989), ліричного в музичному творі як об'єкта семантичного аналізу (Г. Постоловська, 1993), композиторського професіоналізму (С. Мірошниченко, 1993). Питанню співвідношення теоретичного і методологічного аспектів музикознавчої інтерпретації присвячена дисертація І. Полусмяк (1989). У праці О. Немкович (1990) предметом вивчення стала наукова творчість М. О. Грінченка. Проблема історико-функціонального дослідження музичних творів висвітлюється в кандидатській дисертації Ю. Чекана (1992). Питання, важливі для теоретичного обґрунтування специфіки національної композиторської школи як суб'єкта загальноєвропейського музично-культурного процесу привертають увагу львівського композитора і музикознавця О. Козаренка. Підсумовуючи, можна наголосити, що активізація дослідницької діяльності в галузі музичного мистецтва і культури

свідчить про інтерес вітчизняних митців до надбань як минулого так і сучасності.

Розглядаючи розвиток вітчизняного музичного мистецтва України в останнє двадцятиріччя XX ст., деякі музикознавці говорять про «паралельне» дослідження двох «річищ» єдиного процесу — музичної культури Наддніпрянської України і Галичини, що тривалий час, при всьому багатстві й різноманітності постійних зв'язків, розвивалися з суттєвими відмінностями [148, с. 95]. Однак, на наш погляд, не лише Східна і Західна Україна мали відмінності в еволюції мистецтва. Якщо зіставити тенденції культурного розвитку, структуру суспільно-духовного буття в Києві, Одесі, Харкові, Донецьку, то виявиться різниця не менш істотна, ніж між Сходом і Заходом.

Сучасний львівський композитор О. Козаренко у своєму інтерв'ю з С. Берінським засвідчує, що музична аура України — різна і барвиста. За його словами, вона охоплює, як мінімум, три центри: Львів, Київ та Харків. Львівська школа фундується на поствагнеріанстві, Київська зазнала більшого впливу російської традиції, хоч і не тільки російської, — «…тут багато чого зійшлося»; «…Харківська — це особливо яскраве доповнення до загальної картини української музики» [15, с. 96–99]. На наш погляд, не менш важливе значення при створенні загальної картини музично-культурного процесу в Україні має Одеська школа, в якій пісенна стихія романтичного походження може вважатися специфічною особливістю музичної культури цього міста. Таким чином, перед нами постає проблема висвітлення загального стану музичного життя основних регіонів країни, культурними центрами яких є Київ, Львів, Одеса, Харків, Донецьк.

Відзначимо, що Київська організація Союзу композиторів є найчисельнішою регіональною організацією в Україні. Протягом 80–90-х років київськими авторами було написано багато творів в галузі камерної, симфонічної, хорової музики. Так, серед композиторів, що працювали в жанрі камерної музики — Є. Станкович («Пасакалья для початку віку», «Пасакалья для кінця віку», 1988, «Dictum» для камерного оркестру, 1987), Л. Юріна («Xing» для тромбона, перкусії, фортепіано, контрабаса, «Музика на воскре-

сіння Христа» для флейти, гобоя, кларнета, фортепіано), А. Загайкевич («Човен» для скрипки, кларнета, віолончелі, 2000), І. Щербаков («Покаяний стих» для скрипки і струнного оркестру, 1989, «Aria passione» для камерного оркестру, 1992), а також Г. Гаврилець В. Губаренко, В. Годзяцький, Ю. Іщенко, І. Карабиць, Л. Колодуб, С. Крутиков, В. Сильвестров та інші митці. Справжніми подіями в музичному житті цих десятиліть стали симфонічні твори В. Сильвестрова («Метамузика» симфонія для фортепіано та оркестру, 1992 — Присвята О. Любимову), В. Польової («Offertorium» для симфонічного оркестру, 1990, Симфонія № 1, 1989), С. Луньова («Летаргія», 1997, Симфонічні станси, 1994), В. Губи, М. Дрімлюги, А. Золкіна, В. Кирейко, О. Костіна, Б. Фільц.

Новими й оригінальними творами збагатилась хорова музика. Твори Л. Дичко, В. Зубицького, А. Золкіна, В. Журавицького, С. Луньова, В. Сильвестрова, В. Степурка, І. Тараненка та інших композиторів знайшли певний відгук як у середовищі професіоналів, так і у широкої слухацької аудиторії.

Особливо слід відзначити плідну роботу київських музикознавців. За останнє двадцятиліття значно поліпшився їх контакт з багатьма газетами і журналами. Публіцистичні виступи на сторінках газет провідних вчених — М. Загайкевич, С. Грици, А. Терещенко, відомих музикознавців — М. Копиці, Ю. Чекана, Б. Сюти, Н. Семененко, Г. Степанченко — сприяли популяризації сучасної академічної музики київських композиторів. Провідною в дослідженнях київських музикознавців 90-х років XX ст. стає національна ідея. Аспект «національного» широкий — від «Козаки і музична культура доби Національного Відродження» Н. Герасимової-Персидської (видано французькою мовою у Сорбоні) до «Додекафонія й Алеаторика як вирішальні чинники оновлення музичної мови українських композиторів 1960–1989-х років» Б. Сюти. Нові соціально-політичні умови в Україні дозволили широко розгорнути цю програму, ґрунтовану на опрацюванні архівів, закритих у радянські часи.

Характеризуючи творчий процес 80–90-х років у Львівській композиторській школі, вітчизняні музикознавці відзначають його принципову відмінність від попереднього періоду. Це зумов-

лено багатьма факторами суспільно-культурного життя, а також зусиллям нового покоління композиторів [72]. Так, зокрема, поступово долається синдром провінційності, що вироблявся роками. Налагоджуються контакти львівських композиторів і виконавців із зарубіжними митцями. Наприклад, 1993 року група львівських музикантів виступила в США і Канаді з програмою «Музика композиторів Львова», Камерний оркестр Вищого музичного інституту імені М. Лисенка під керівництвом М. Скорика та Артура Микитки неодноразово гастролював з програмами української музики у Байройті (Німеччина), сам М. Скорик репрезентував власні твори в Канаді, Німеччині, США, Австралії. Концертна діяльність в Україні і за кордоном, проведення щорічних фестивалів — «Віртуози», «Контрасти», української та американської музики (1996) сприяли розвитку національної самобутності, творчої манери львівських композиторів.

Починаючи з другої половини 80-х років у Львові активно працюють В. Камінський, О. Козаренко, О. Криволап, Ю. Ланюк, у 90-х повертається М. Скорик, а поряд, починають свій творчий шлях молоді композитори — В. Бесєдіна, І. Небесний, Б. Фроляк, які досить своєрідно відбивають саме напрямки поставангарду. Хоча це музиканти різних поколінь, з різним досвідом творчості, проте саме кінець 80 — початок 90-х років стає для всіх часом якісного перелому, що приносить найцікавіші творчі результати. Перелік таких творів львівських авторів, як «Струнний квартет» (1990), «Intermezzo» (пам'яті жертв Чорнобиля) для струнного квартету (1996), «Поема» для альта і фортепіано (1987) Б. Фроляк, «Триптих пам'яті Вчителя» для флейти, альта, арфи і клавесина (1987) О. Криволап, «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано (1993), «Камерна кантата № 2» для баса, бандури і камерного оркестру на вірші Т. Шевченка (1988) В. Камінського, «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю (1991), камерна кантата «П'єро мертвопетлює» (1994) О. Козаренка, п'єса «Seraphitus» для віолончелі, фортепіано та магнітної стрічки Ю. Ланюка, «Діалог з власним відображенням у дзеркалі» для струнного квартету і магнітної стрічки (1993) І. Небесного свідчить, що камерний жанр привертає увагу майже всіх львівських авторів. Активно в цей час роз-

виваються симфонічний та хоровий жанри, що підтверджують твори В. Камінського, О. Козаренка, О. Криволап, І. Небесного. Львівські композитори у своїй творчості продовжують почасти ті тенденції, що сформувалися на переломі XIX — XX ст. зусиллями вихованців провідних європейських консерваторій С. Людкевича та В. Барвінського. З іншого боку, на їх творчість вплинули новіші прийоми композиторської техніки 50–60-х років, зокрема, електронна звучність, інтенсивне розширення тембрової палітри взагалі, алеаторика, сонористика, мінімалізм, колаж тощо. Оглядаючи надбання львівських композиторів, особливо останнього десятиріччя XX ст., музикознавець Л. Кияновська спробує обґрунтувати тезу про своєрідний «постмодернізм», — проте, з урахуванням індивідуальних особливостей різних творчих манер [72, с. 356]. Висновок музикознавця характеризує контекст розвитку фортепіанної музики, хоча в цій галузі у позначені роки було створено небагато творів (М. Скорик, О. Криволап, О. Козаренко): «Західноукраїнська творча практика останніх десятиріч підтверджує і яскраво ілюструє загальноєвропейську, а навіть ширше, — світову картину мистецьких протиріч і здобутків» [72, с. 360]. Справді, контури постмодерну як актуального естетичного орієнтиру в композиторській творчості львівських авторів 80–90-х років проступають досить рельєфно, що позначається і впливає на фортепіанний доробок митців.

Серед творчих шкіл в українській музичній культурі другої половині XX ст. вирізняється Донецька організація Спілки композиторів України. З іменами С. Ратнера та А. Водовозова, С. Мамонова, О. Рудянського, А. Скрипника, Є. Мілки, О. Некрасова, М. Лаврушко, М. Шуха пов'язують шлях становлення і розвитку професійної музичної культури Донбасу.

Музична культура цього регіону є явищем панорамним і багатомірним. У своїй творчості композитори Донбасу звертаються до різних жанрів, відповідно до індивідуальних нахилів. Так, О. Рудянський і С. Ратнер, при всієї різнобічності їх інтересів, більше тяжіють до театральної музики (опери, балети, програмні увертюри, фантазії), Є. Мілка і М. Шух — до камерно-інструментальних та симфонічних форм, А. Водовозов, М. Лаврушко, С. Ма-

монов, О. Некрасов — до вокальних циклів, інструментальних п'єс, хорових творів, а також, спільно з О. Рудянським, до жанру сучасної пісні. Неабияке місце у творчості композиторів належить фортепіанній музиці. Фортепіанний жанр привертає увагу О. Некрасова, М. Шуха та інших.

В музичній культурі Донбасу протягом останніх років помітно зріс інтерес до духовної музики. Твори духовних жанрів звучать у програмах фестивалів, збагачують концертний репертуар хорових та оркестрових колективів, транслюються на телебаченні. Сьогодні релігійне просвітництво сприяє не тільки відродженню духовності, а й створенню в Донбасі численних осередків релігійних культур: православної, католицької, мусульманської, іудейської, ведичної, що, з одного боку, є наслідком етнічної неоднорідності цього регіону, а з іншого,— екстраполяцією східних релігійних практик. У сфері духовної музики активно працює композитор Михайло Шух. Серед його творів у жанрі духовної музики — Реквієм «Lux aeterna» (1988), меса «In excelsis et in terra» («В небесах і на землі», 1992), органна меса «Via doloroza» («Дорога скорботи», 1989), духовний концерт «І промовив я в серці моєму» (1992), в якому композитор звертається до латинських церковно-канонічних текстів, «Відроди, утверди мене» (1993), що відтворює традиції православно-літургічних жанрів російського бароко, «Victimae paschali» для вокального тріо та синтезатора (1994).

Досить значне місце в культурному житті Донбасу належить хоровій музиці. Так, хорові твори О. Некрасова, особливо окремі номери з циклу «Пісні з Волині», звучать у багатьох містах України. Вони з успіхом виконувались у Білорусі, Ірландії, Канаді, Латвії, Німеччині, Росії, Угорщині. Хорова творчість Олександра Некрасова активно досліджується сучасними музикознавцями, вивчається в мистецьких закладах, зокрема, включена до програми курсу історії української хорової музики для студентів диригентсько-хорових факультетів вищих музичних навчальних закладів України.

Композитори Донецької Спілки постійно беруть участь у фестивалях, таких як «Київ Музик Фест», «Міжнародний форум музики молодих», регулярно проводять авторські концерти (1994

року — три авторських концерти М. Шуха, 1995 — М. Лаврушко, 1996 року — О. Некрасова), концерти-лекції (протягом 1998 р. музикознавець Є. Міхальова провела 32 лекції-концерти), просвітні концерти, літературно-музичні вечори, виступають у наукових конференціях. Першими в Україні донецькі композитори впровадили у творчу практику обмін концертами з композиторами Молдови, Росії. Їх музика звучала в Азербайджані, Грузії, Вірменії, примежових районах країн колишнього СРСР. 1995 року було створено камерний оркестр «Лік домер» під керівництвом В. Івка, гастрольні тури якого проходили у Німеччині, Голландії. Жіночій хор «Благовіст» неодноразово брав участь у фестивалі «Київ Музик Фест». Постійно зміцнюються творчі зв'язки ДО СКУ з різноманітними концертними організаціями, серед яких Донецька, Запорізька, Луганська філармонії, а також крайова державна телерадіокомпанія, ТРК «Україна». Дослідницьку роботу з питань розвитку музичного мистецтва на Донеччині постійно проводять такі музикознавці, як В. Варнавська, Т. Філатова (духовна музика в контексті художніх пошуків композиторів Донбасу), В. Олендарев (розвиток джазу на Донеччині), О. Тюрікова (сучасне буття фольклорних традицій в музичній культурі Донецького краю). Можна говорити, що як цілісне явище творчість донецьких композиторів та музикознавців стала надбанням музичного мистецтва всього Донбасу.

Велику творчу роботу здійснює Одеська організація СК України. У 90-х роках минулого століття твори одеських композиторів звучали на міжнародних музичних фестивалях «Київ Музик Фест» (І. Голубов, Ю. Гомельська, О. Красотов, Л. Самодаєва, Г. Успенський, К. Цепколенко та інших), «Міжнародному форумі музики молодих» (Ю. Гомельська, В. Ларчиков, С. Шустов, С. Шип), Львівському фестивалі «Контрасти» (О. Красотов, В. Ларчиков, К. Цепколенко) тощо. Увагу одеських авторів привертають різні жанри, особливо камерні та вокальні. Так, Л. Самодаєва протягом 80–90-х років написала «Сни» — три романси на вірші В. Ходасевича (1998), «Noli me tangere» — три романси на вірші Т. Арсеньєвої (1998), вокальний цикл «Зірка Давида» (1993), А. Томльонова — вокальні цикли «Ліричний зошит» (1988), «Настрої» (1989), «Прос-

тір» (1993). Серед камерних творів варто назвати опуси К. Цепколенко — «Десять перетворень у ніщо» (1999) для камерного оркестру, «Аум-квінтет», «Дуель-дует» № 1 — «Дуель-дует» № 7 (1993–1998) для різного складу, а також багато творів Ю. Гомельської, Л. Самодаєвої, А. Томльонової. Слід відзначити у 80–90-і роки у творчості одеських композиторів тенденцію до камернізації музично-театральних жанрів, про що свідчать камерні опери «Огрядний джентльмен» (1991), три мікроопери за Даниїлом Хармсом (1989) Л. Самодаєвої, міні-моноопера «Між двох вогнів» (1994), камерна опера «Доля Доріана» К. Цепколенко, «Одеська легенда» (1994) А. Томльонової та інші твори. Привертають увагу композиторів і такі жанри, як водевіль — «Пил в очі» (1991) «Мізантроп» (1989) Л. Самодаєвої, мюзикл — «Зірка любові і надії» (1991), «Вірити та чекати» (1986) О. Красотова. Більшість одеських митців плідно працює в галузі фортепіанної музики. Серед них — Ю. Гомельська, О. Красотов, Л. Самодаєва, К. Цепколенко.

Музичні події в Одесі останнього двадцятиріччя свідчать про активну роботу не тільки композиторів, а й музикознавців та багатьох культурних діячів міста. 1994 року в Одесі був проведений Перший Всеукраїнський конкурс на кращу пісню, присвячений 200-річчю міста, 1995 року — Другий Всеукраїнський конкурс до 50-річчя Перемоги у Великій вітчизняній війні, 1996 року — перший Всеукраїнський конкурс імені В. Косенка на кращу дитячу пісню. Спільно з Управлінням культури облвиконкому проведено три обласні конкурси «Червона рута», два обласні конкурси «Пам'яті В. Івасюка» і композиторський конкурс імені П. Ніщинського, до складу журі яких увійшли члени Одеської організації. У червні 1994 року разом із Спілкою композиторів Австрії був започаткований Перший Міжнародний українсько-австрійський діалог-симпозіум, на якому представлена творчість українських та австрійських митців. Одеська організація регулярно проводить конференції, зустрічі з митцями: видатним французьким кларнетистом Кієндзі, ансамблем солістів «Київська камерата», вірменськими композиторами, львівським композитором О. Козаренком, диригентами В. Бліновим та В. Сіренком тощо. У рамках одеського фестивалю «Два дні й дві ночі нової музики» була

заснована незалежна недержавна некомерційна громадська організація Асоціація Нова музика — АНМ (голова — К. Цепколенко), що 1997 року вступила до міжнародного товариства сучасної музики — ISCM і стала її повноправним членом — Українською секцією, що представляє всю Україну. Основним завданням АНМ є всебічна підтримка композиторів, музикантів, музикознавців, представників засобів масової комунікації, митців інших видів мистецтв, що розвивають новаторські тенденції сучасної музики та синтетичних видів мистецтва. До головних напрямків діяльності АНМ належить збирання, обробка, та розповсюдження інформації про Нову музику, насамперед з України, в Україні та про Україну, створення електроних баз даних про сучасну українську музику, приєднання до міжнародних інформаційних організацій, каталогів та енциклопедій, видання on-line Інтернет-журналу MUSIKA-UKRAINIKA, розвиток музичної бібліотеки, нотного, звукового та інших архівів, продукування компакт-дисків та РТБ передач, менеджмент фестивалів та інших музичних акцій, сприяння міжнародній співпраці. Крім Міжнародного фонду «Відродження» та міжнародної мережі Інституту Сороса, до співпраці з АНМ залучено багато фундацій та культурних інституцій з інших країн: Австрійська амбасада та KULTURKONTAKT (Австрія), Британська Рада, Грецька культурна фундація та Грецьке консульство в Одесі, фонд GAUDEAMUS (Нідерланди), Гете-інститут Київ та Університет Фрайбурга (Німеччина), Французький культурний центр в Україні та асоціація AFAA (Франція), фонд PRO HELVETIA (Швейцарія), Шведський інститут та інші. Ці організації сприяють насамперед виступам представників своїх країн в Україні, сплачуючи на дорогу та гонорари, а часом спонсорують безпосередньо проекти. Відзначимо, що паралельно з фестивалем «Два дні й дві ночі нової музики», з 1998 року АНМ періодично організовує фестиваль «Мандрівна Академія мистецтва» — МАМ, фестивалі і концерти сучасної, класичної, джазової, фольклорної, світової музики, покази інших сучасних мистецьких форм. Вже сьогодні унікальний досвід плідної багаторічної діяльності АНМ відкриває нові обрії для українського музичного мистецтва на міжнародному рівні.

Композитори Харківської організації Спілки композиторів України також постійно беруть участь у міжнародних фестивалях. Це Всесвітній музичний фестиваль «Копенгаген — 96» (Данія, 1996), Міжнародний фестиваль українсько-американської музики (Львів, 1995), де представляв свої твори В. Золотухін, III Міжнародний конкурс імені В. Лютославського (Польща, 1995), Міжнародний конкурс імені А. Дютіє (Франція, 1996), Міжнародний композиторський конкурс імені Г. Малєра (Австрія, 1998), в яких брав участь О. Щетинський, фестиваль «Київ Музик Фест», Львівський фестиваль «Контрасти», Міжнародний форум музики молодих, Міжнародний конкурс на кращі вокально-хорові твори і т. ін.

Тільки протягом 1994–98 років Харківською організацією СК України було проведено 28 авторських концертів композиторів А. Гайденка, В. Золотухіна, В. Іванова, І. Ковача, Б. Міхєєва, В. Пацери, В. Птушкіна, І. Польского, Л. Шукайло, здійснено 9 ювілейних авторських концертів композиторів А. Гайденка, Т. Кравцова, В. Підгорного, Б. Яровинського, проведено «вечори пам'яті» та концерти з творів композиторів В. Борісова, М. Коляди, Д. Клебанова, В. Наливайка, М. Тіца. ХРОСКУ веде інтенсивну пропаганду світового класичного мистецтва. При Харківській організації на громадських засадах працюють Театр камерної музики (керівник Т. Смоловик) та струнний квартет імені Ф. Шуберта (керівник Ф. Щелкановцев).

Харківські композитори у своїй творчості звертаються до різних жанрів, особливу увагу приділяють камерно-інструментальним, хоровим та вокальним. Так, О. Щетинський, який часто проводить у Харкові та Києві майстер-класи, виступає з лекціями про нову українську музику, представляє власні твори на міжнародних симпозіумах, більше тяжіє до камерно-інструментальних композицій: «Антифони» для віолончелі і фортепіано (1983), «Обличчям до зірки» для камерного ансамблю (1991), «Музика задзеркалля» для камерного ансамблю (1992) та багато інших. Композитор створив ряд хорових творів: «Світ в одкровення» для хору і дзвонів (1989), «Pater noster» для дитячого або жіночого хору (1999), «Під покровом Всевишнього» для мішаного хору a cappella (2000). У позначений період до хорового жанру звер-

тається і О. Гугель: «Audi Domine» — п'єси для жіночого хору a cappella (1991), «Agnes Dei» (з Літургійної фантазії) для хору і камерного оркестру (1994). Серед вокальних циклів цього періоду — такі опуси харківських авторів: «Із поезії Павла Мовчана» (1984), «Корабель диваків» (1989–1994) О. Щетинського, «Пресвітлий світильниче» (1993) В. Бібіка. Валентин Бібік, який довгий час очолював Харківську організацію Спілки композиторів України, віддає перевагу камерним та симфонічним жанрам. Зазначимо, що протягом 1980–1996 рр. він написав п'ять симфоній. Серед камерних творів — «Музика про того, хто пішов» для камерного оркестру (1996), два струнні квартети (1990, 1995), «Скорботна музика» ля скрипки і фортепіано (1994) та інші.

Фортепіанний жанр посідає певне місце у творчості О. Гугеля, В. Птушкіна, Л. Шукайло, О. Щетинського. Детальніше фортепіанна творчість цих композиторів розглядатиметься у третьому розділі нашої монографії.

Серед головних творчих заходів та мистецьких подій у діяльності Кримської організації за останнє десятиріччя минулого століття слід відзначити започаткування та проведення 1996 року Першого Міжнародного конкурсу молодих піаністів імені А. Караманова, конкурсу «Юний композитор Криму» 1994 року, серії концертів «Бахчисарай в мистецтві» за участю кримсько-татарських композиторів, творчих вечорів кримських авторів — А. Караманова, Є. Налбандова, І. Бакшишева.

Дніпропетровською організацією Спілки композиторів України регулярно проводяться концерти-конкурси юних композиторів — учнів ДМШ, концерти камерної, вокальної, інструментальної музики, фестивалі «Сурми», «Струни душі нашої», «Золотоверхий Київ». Дніпропетровські музикознавці проводять творчі зустрічі та лекції-концерти для різних аудиторій — від дітей дошкільного віку до широкого загалу слухачів. Твори дніпропетровських композиторів — В. Кафарової, В. Мартинюк, В. Мужчиля, Н. Самохвалової виконувалися на фестивалях «Київ Музик Фест».

Плідною у 90-ті роки була співпраця дніпропетровських композиторів з театральними колективами міста. Так, в українсько-

му музично-драматичному театрі поставлено вистави з музикою В. Мужчиля «Мазепа — гетьман України» (1994) та «Народжений під знаком Скорпіона» (1995). О. Нежигаєм були написані два мюзикли, музика до 10 спектаклів. Зазначимо, що цим композитором створено багато фортепіанних творів для дітей, які виконуються у музичних школах Дніпропетровську, а також Миколаєва. У Кіровоградський (нині м. Кропивницький) філармонії 1997 року була поставлена казка «Коварная спичка» за музикою О. Ігнатієвої, а у музичній студії Палацу позашкільної роботи Дніпропетровська 1995 року — міні-мюзикл Є. Толмачова «Коли мені ще немає 15-ти». Постійною є співпраця дніпропетровських митців з місцевими засобами масової інформації. На обласному радіо А. Поставна веде цикл передач «Пори року», О. Нежигай написав музику до місцевих телепрограм та музичні заставки для радіо і телебачення.

Отже, регіональна самобутність мистецтва українських композиторів приводить не до збіднення, не до ізоляції цих мистецьких шкіл одна від одної, а навпаки, до урозмаїтнення художніх систем. Панорамний огляд музичного життя, загальна характеристика творчого процесу, який відбувається у композиторських школах різних регіонів нашої країни засвідчили, що 80–90-ті роки XX століття демонструють перехід на нові параметри розуміння музичного мистецтва; воно продовжує свій розвиток вже в контексті сучасного світового культурного процесу. Це стає можливим завдяки соціально-історичним умовам, які привели до значних змін художньої свідомості українських композиторів, що, у свою чергу, вплинуло на їх фортепіанний доробок. Поперед ніж дослідити фортепіанну творчість українських композиторів зазначеного періоду, треба здійснити історіографічний аналіз стану розробки питання в мистецтвознавчій та культурологічній літературі, що стає наступним етапом нашої роботи.

## 1.2. Фортепіанна музика українських композиторів у світлі музикознавчих і культурологічних досліджень

Музикознавча та культурологічна література вітчизняних та російських авторів, предметом якої була фортепіанна музика українських композиторів, залишила значну кількість матеріалів наукового, критико-публіцистичного, оглядового характеру.

Відзначимо, що розуміння фортепіанної творчості українських композиторів протягом двадцятого століття було обумовлено еволюцією критеріїв оцінки музичних творів. У перші післяреволюційні роки українська фортепіанна музика функціонувала у річищі загальних процесів розвитку радянської музичної культури. Основним видом публікацій про цей жанр музичного мистецтва були статті, стислі рецензії та повідомлення переважно описового характеру, присвячені окремим творам та їх виконанням. Відсутність належних фактів та концепцій, спеціальної методології аналізу фортепіанної творчості зумовлювало емпіричний характер спостережень в більшості публікацій того часу. У 50-х роках починає формуватися окрема галузь наукових досліджень з проблем історії, теорії та методики українського мистецтва. Поглиблення і розширення інформації про фортепіанну спадщину вітчизняних митців спостерігається у працях О. Алексєєва, Ю. Вахраньова, М. Дремлюги, В. Тимофєєва, в яких висвітлюється розвиток фортепіанної музичної творчості 20–70-х років XX ст.

Фундаментальна монографія О. Алексєєва «Радянська фортепіанна музика (1917–1945)» стала першим дослідженням, присвяченим цілісному розгляданню шляхів розвитку багатонаціональної фортепіанної музики у її зв'язках із загальними процесами становлення радянської художньої культури. У розділі, що репрезентує українську фортепіанну спадщину, автор звертає увагу на індивідуальні особливості творчості композиторів, аналізує найяскравіші твори, простежує розвиток жанрової системи. У додатку наводиться нотографія (до 1945) та дискографія (до 1971) музичного матеріалу [1].

Однією з перших музикознавчих спроб дослідити розвиток фортепіанної музичної творчості на Україні є дисертація М. Дрем-

люги «Українська фортепіанна музика та фортепіанна творчість композитора Л. М. Ревуцького» (1951). Проте музикознавець розглядає твори вітчизняних композиторів тільки до 50-х років XX ст. [45]. Монографія цього автора — «Українська фортепіанна музика (дожовтневий період)» — систематизує музичний матеріал з позиції історіографії [46].

У повоєнні роки з'являються роботи, присвячені творчості українських композиторів періоду радянської доби: нариси І. Белзи про Б. Лятошинського, О. Зноско-Боровського про А. Штогаренка (обидва — 1947), В. Довженка про В. Косенка, Г. Кисельова про Л. Ревуцького (обидва — 1949). Поступово інформація про діяльність митців поглиблюється, розширюється у монографіях М. Загайкевич, С. Павлишин про С. Людкевича, М. Запорожця, В. Самохвалова про Б. Лятошинського, Т. Шиффера, М. Бялика про Л. Ревуцького, Б. Фільц, Ю. Вахраньова, О. Олійник про В. Косенка, Й. Волинського про М. Колесу, М. Гордійчука про Л. Дичко тощо. У цих працях містяться певні відомості і про фортепіанний доробок вітчизняних композиторів.

Про розширення сфери дослідження національної фортепіанної музики свідчать монографії В. Довженка («Нариси з історії української радянської музики», І том — 1957, ІІ том — 1967), М. Гордійчука («Українська радянська музика», 1960), де музикознавці при аналізі фортепіанних творів використовують жанрово-стильовий підхід [44, 34], наукові статті перших випусків збірки «Українське музикознавство» (у № 3 — статті З. Йовенко, О. Олійник) [65, 135], масова серія «Творчі портрети українських композиторів», яка розповідає про життєвий та творчий шлях вітчизняних митців.

У 70–на початку 80-х років з'являється низка наукових праць, присвячених дослідженню окремих жанрів фортепіанної музики. Так, в дисертації Ю. Вахраньова «Фортепіанні п'єси і цикли п'єс у творчості українських радянських композиторів» (1971) простежено шляхи розвитку української радянської фортепіанної мініатюри у її багатьох жанрових різновидах [23]. Стаття цього автора «Камерна фортепіанна творчість українських композиторів» розкриває етапи розвитку української фортепіанної музики у період

з 1917 по 1980 роки XX ст. Відзначено, що історичне збагачення української фортепіанної музики відбувалося шляхом оновлення й розширення її жанрового складу, накопичення, усвідомлення та узагальнення національно-самобутніх образів і засобів виразності. При цьому підкреслюється значення традицій російської музики [22, с. 368–369].

У монографії В. Тимофєєва «Українській радянській фортепіанний концерт» (1972) висвітлюються шляхи становлення та етапи розвитку жанру фортепіанного концерту в українській музиці. Зокрема, відзначаються 40–50-і роки як період активізації цього жанру, посилення до нього інтересу композиторів різних генерацій та художніх спрямувань. У роботі підкреслюються основні стильові напрямки жанру — пісенно-ліричний, епіко-ліричний. Провідною рисою українського фортепіанного концерту 60-х років автор вважає лінію програмності, яку простежує від творчості Л. Ревуцького. 70-і роки XX ст., за словами музикознавця, стали періодом використання нових нетрадиційних форм-структур, збагачення інтонаційної лексики, переосмислення драматургічних функцій фортепіанного solo та оркестру. Автор доходить висновку, що сміливе розширення проблематики, співзвучної своєму часу, збагатило образно-тематичні сфери та зумовило пошуки нових художніх форм, засобів висловлювання. Все це свідчило, на його думку, про значні перетворення у жанрі українського фортепіанного концерту [183, с. 380–395].

Про зростання наукового рівня досліджень фортепіанної спадщини вітчизняних композиторів свідчать дисертації В. Клина («Українська радянська фортепіанна музика. Проблеми жанрово-стильової еволюції», 1980), Л. Ніколаєвої («Образно-стильовий вплив фольклору на жанр сонати в українській фортепіанній музиці», 1983), Н. Хінкулової («Проблема програмності у функціональному аспекті», 1988), в яких фортепіанна музика 60–80-х років аналізується з різних ракурсів.

У праці В. Клина міститься новий напрямок у методах комплексного вивчення фортепіанної літератури, який розкриває її як історичний процес формування світу художніх образів у жанровій структурі; остання, за думкою автора, формує систему видів творів

у їх типах і різновидах, що розглядається у якості цілісного явища культури епохи, яка вбирає у себе досвід сучасності [77]. Такий науковий погляд на проблему фортепіанної творчості та відповідні висновки стали кроком до розуміння розвитку жанру з позицій культурного надбання. Музикознавцем представлений тематичний спектр образності української радянської фортепіанної літератури (до 80-х років XX століття); проаналізовано художні рішення на основі втілення лірики, епосу, драми, різноманітних образів від споглядальних до психологічно-експресивних тощо.

Л. Ніколаєва в дисертаційному дослідженні висвітлює окремі аспекти фортепіанної творчості, а саме — основні форми і методи перетворення фольклору в сонатних творах українських композиторів 20–70-х років. Автором розроблена власна методологія вивчення системи «композитор-фольклор», на основі якої висвітлений ідейно-естетичний аспект заломлення фольклорних традицій у процесі розвитку української фортепіанної музики і формування сонатного жанру, охарактеризовані різні властивості та особливості взаємовідносин «національного» та «загальноєвропейського» у перших зразках вітчизняної сонати, осмислені процеси, що відбуваються у даному жанрі у 50–70-х роках внаслідок проникнення в нього фольклорної образності і стилістики. В роботі зазначається, що прийоми творчої роботи українських митців з фольклорним матеріалом в чомусь близькі до прийомів Б. Бартока та інших «фольклористів» XX ст. У сонатах 50–70-х років Л. Ніколаєвою виявлено розмаїття стильових напрямків, образно-змістовних, драматургічних і конструктивних рішень, а також зростання ролі мовотворчої і формотворчої установок. Відзначені у роботі «неофольклористські» тенденції та виявлені спроби стильових синтезувань обумовили висновок автора про існування певного взаємозв'язку між фольклором та формуванням жанрових типів сонат [128].

Виявлення аспектів прояву програмності в українській фортепіанній музиці 60–80-х років обумовило мету дисертації Н. Хінкулової. Серед завдань, що були поставлені у даній роботі — аналіз особливостей втілення фольклору з погляду програмної функціональності, дослідження широкого застосування засобів сучасної

композиторської техніки у програмних цілях, особливостей жанрово-стильової конкретизації в національній фортепіанній творчості. Автор підкреслює, що українська програмна фортепіанна музика 60–80-х років має ряд специфічних національних особливостей і перебуває в руслі сучасних тенденцій, пов'язаних з пошуками новітніх засобів фонічного рівня. Відзначається домінуюча роль фактури у зображувальних і жанрових програмних функціях. В трактуванні сюжетності увиразнився відхід від великих розвинених форм, натомість — переважають цикли мініатюр, сюїт, альбомів, жанрів малих форм. Функціональні співвідношення програми і музичного тексту розвиваються в руслі узагальненого, опосередкованого зв'язку [199]. Важливою для нашого дослідження є думка Н. Хінкулової про те, що принципи програмності на основі творчого підходу до розвитку різноманітних форм є стимулом до пошуку нових прийомів і засобів образної системи; вони збагачують скарбницю нашої культури.

Аналіз музикознавчої літератури «радянського періоду» 20–80-х років виявив, що ідейно-методологічним фундаментом наукових досліджень було марксистсько-ленінське вчення про партійність і народність мистецтва, що обмежувало погляди на культуру, суспільство, художню картину світу, зокрема, на фортепіанне мистецтво. Ленінська теорія відображення, настанови партійних документів схематизували будь-які цікаві дослідження. Та всупереч догмам, українське музикознавство 70–80-х років успішно опанувало методи системного, типологічного підходів до явищ, зокрема і у фортепіанній музиці.

Протягом 1989–1997 років серед дисертаційних досліджень, присвячених фортепіанній творчості українських композиторів, можна назвати лише роботи І. Цурканенко «Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці» (1998) та М. Калашник «Інтерпретація жанрів сюїти й партити у творчій практиці XX століття» (1991).

У дисертації М. Калашник вперше здійснено аксіологічний підхід до жанрів сюїти і партити, зроблена диференціація їх жанрових властивостей як відносно самостійних історико-культурних одиниць, сформульовані дефініції сюїти і партити, виявлені

і зведені у схему основні їх модуси. Розділ дисертації, присвячений розгляду української фортепіанної сюїти, має певне значення для нашої роботи, зокрема положення про те, що виникає ряд національних специфічних рис жанру, зумовлених особливостями етапів розвитку музичної культури. Українська фортепіанна партита розглядається М. Калашник з боку жанрово-стильового, композиційно-драматургічного, функціонально-семантичного. Музикознавець підкреслює, що жанр партити у творчості українських композиторів 70–80-х років дозволяє виявити внутрішню динаміку, пластичність, багатозначність, що властиве взагалі цьому жанру й що спрямовано на різні засоби втілення діалогізму сучасного музичного мислення [67].

Нові аспекти теоретичного осмислення сучасного стану розвитку фортепіанної галузі мистецтва пропонуються в дисертаціях Л. Ланцути («Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції», 1998), О. Фрайт («Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці», 2000), О. Пономаренко («Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років XX століття», 2003).

Головна мета дисертаційного дослідження Л. Ланцути полягає у визначенні факторів і суті оновлення сучасного стану української фортепіанної сонати в аспекті спадкоємності. У роботі дається коротка історична характеристика розвитку сонати до 70-х років XX століття, а також розглядаються сонати періоду 70 — початку 90-х років, які розвивались під впливом загальних процесів еволюції жанру і форми в західноєвропейській музиці. Певний інтерес для нашої монографії становить методологічний стиль подачі матеріалу. При аналізі груп сучасних українських сонат — неоромантичних, неоконструктивістських, неокласичних, музикознавець звертає увагу на активізацію і розширення процесів творчого засвоєння західноєвропейської і російської музичної традиції, на поглиблення контактних зв'язків із сучасним художнім процесом (вітчизняним — в межах самої фортепіанної сонати, на рівні запозичення-орієнтації; зарубіжним — у використанні розповсюджених композиторських технік), на активізацію процесів творчого засвоєння традицій — через тран-

сформацію, дифузію, синтез, асиміляцію різних впливів, на появу стильових «неотенденцій» розвитку (поряд з найпоширенішою національно-типологічною неоромантичною — неокласичної, неоконструктивістської), на винахід нових форм стильової дифузії (поєднання різних тенденцій в окремому творі), на оновлення виражального арсеналу на рівні тематизму, в галузі метроритму, фортепіанної фактури [98].

В дисертації Л. Ланцути ставляться завдання системного вивчення внутрішнього руху жанру сонати з позицій науково обґрунтованої методики якісного аналізу співвідношення успадкованого і новаторського в кожному конкретному творі. Крім генетико-типологічного методу аналізу, розробленого О. Зінькевич [59], застосовуються елементи порівняльного методу, де інструментом оцінки «художнього відкриття» є сформульовані Ю. Лотманом поняття «клас естетики тотожності» і «клас естетики протиставлення» [104, с. 349–356]. Дослідження українських фортепіанних сонат здійснюється й на основі одного з найактуальніших у вивченні еволюції художніх процесів стильового підходу, що дозволяє типологізувати стильові напрямки. Твори аналізуються на композиційно-драматургічному, інтонаційно-тематичному рівнях. Аналіз сучасних українських сонат спирається також на функційний та процесуальний підходи до явищ музичного мислення, закладених Б. Асаф'євим, розвинених В. Бобровським, А. Мазелем, А. Мілкою, В. Цуккерманом і широко розповсюджених у сучасному музикознавстві.

Певний інтерес для нашої роботи становить і теоретичний аспект дисертації: аналіз внутрішньої структури фортепіанної сонати пов'язаний з елементами системного вивчення музичних явищ. Діахронічний ракурс дослідження поєднано з новим підходом до проблем національної музичної культури, що накреслився в останні роки в українському музикознавстві. Національне починає розглядатися в динаміці доцентрових і відцентрових тенденцій музичної культури. Це дає можливість вписати українську музику в загальноєвропейський історико-стильовий контекст в ролі його важливого компонента. Очевидною є перспективність такої точки зору, що дозволяє вільно рухатися в різних напрям-

ках класичного і сучасного музичного мистецтва, встановлювати глибинні зв'язки між далекими на першій погляд явищами творчої практики. Для розгляду жанрової еволюції української фортепіанної сонати застосовується теорія стадіальності [97, с. 9–10]. Оскільки сонатна творчість українських композиторів 70–90-х років була вже розглянута у досліджені Л. Ланцути, ми не будемо детально зупинятися на цьому жанрі.

Предметом дисертації О. Фрайт стала українська фортепіанна творчість XIX–XX ст. у зв'язках з народною пісенністю, літературою та європейськими мистецькими процесами. Серед методів дослідження, обраних музикознавцем,— історико-стильовий, що дозволяє простежити основні віхи еволюції програмності, варіювання її модусів, зумовлене змінами стильових напрямків; аналітичний, застосований для розбору творів і характеристики їх образно-емоційної природи; дидактичний, пов'язаний з навчально-виховним процесом через функціональне призначення програмних творів; типологічний, завдяки якому узагальнюються та класифікуються основні образно-тематичні сфери програмності, а також способи їх впровадження.

Наукова новизна даного дослідження полягає в цілісному комплексному підході до розкриття образно-емоційної природи програмності у фортепіанному доробку українських композиторів. Вперше було введено в науковій обіг поняття фольклорної програмності і вказано на те, що цей тип програмності досить характерний для образно-художньої сфери фортепіанної творчості саме українських авторів. Підкреслено, що обґрунтування актуальності застосування принципу програмності у вітчизняній інструментальній музиці зумовлюється рядом специфічних факторів, зокрема, природою української мистецької традиції, певними ознаками національної ментальності. Робиться висновок про те, що творчі здобутки останніх десятиліть підтверджують інтерес сучасних українських композиторів до найрізноманітніших позамузичних паралелей і асоціацій [192]. Це положення має неабияке значення і для нашого дослідження.

Проблематику дисертації О. Пономаренко сфокусовано на сучасній стадії функціонування українського фортепіанного

концерту (80–90-і роки XX ст.) та на виявленні напряму еволюційних процесів, характерних рис і нових якостей у цьому жанрі: наявність паралельних «гілок» жанру — симфонічної та камерної, розширення образної сфери та її жанрового поля за рахунок жанрової дифузії та жанрового синтезу, оновлення методів музичного розвитку (мономотивізм і мікромотивізм), переосмислення неофольклоризму і неостильових тенденцій, включення джазу до стильової системи концертного джазу, виявлення ліричного начала й романтичного «гена» як іманентних констант українського фортепіанного концерту. Дисертанткою запропоновано типологію сучасного українського фортепіанного концерту, що виявляє такі жанрові різновиди, як великий сольний симфонізований концерт, концерт-симфонія, програмний концерт, сольний камерний концерт, концерт-токата, камерний фортепіанний концерт, камерна музика, «юнацький» концерт, концертино, концерт-соло. Вони свідчать про життєздатність жанру й перспективність його подальшого розвитку. Серед проаналізованих творів — концерти В. Загорцева, В. Золотухіна, А. Караманова, І. Карабиця, В. Камінського, О. Костіна, О. Криволап, С. Луньова, С. Мамонова, М. Скорика, К. Цепколенко, Ю. Шамо, І. Щербакова [141]. Розглядання українських концертів не входить до завдань нашої монографії, оскільки цей жанр є колективною формою музикування. Однак окремі проблеми, порушені О. Пономаренко, зокрема, про місце сучасного етапу в науковій періодизації концерту, являються корисними і для нашої роботи.

80–90-і роки XX століття характеризуються зростанням інтересу українських музикознавців до фортепіанної творчості окремих композиторів, наприклад, до творчості львівського композитора М. Скорика. Музикознавець А. Задерацька, розглядаючи фортепіанні прелюдії та фуги цього композитора, звертає увагу на яскраве вираження авторської індивідуальності у поєднанні із сучасним трактуванням жанру. Вона відзначає самобутній внесок митця в поліфонічні жанри сьогодення [51, с. 41–53]. Образний світ фортепіанних концертів цього ж композитора висвітлюється у статті Г. Блажкевич [17, с. 28–40].

Таким чином, історіографічний аналіз музикознавчої та культурологічної літератури з предмету нашої роботи засвідчує, що аспекти дослідження української фортепіанної музики стосувалися жанрово-стильових, композиційно-драматургічних, функціонально-семантичних боків при використанні генетико-типологічного, порівняльного, історико-стильового методів аналізу, системного, комплексного підходів. Поза увагою вітчизняних дослідників лишається проблема осмислення фортепіанної творчості композиторів у контексті розвитку музичної культури України 80–90-х років XX століття. Отже, наступний етап нашої роботи — висвітлення науково-методологічних рівнів аналізу фортепіанної творчості, за допомогою яких можна найповніше розкрити своєрідну змістовність як фортепіанної творчості взагалі, так і кожного окремого твору зокрема.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ І

Історичні події останнього двадцятиріччя минулого століття докорінно змінили суспільно-політичний та духовний стан України, створили умови існування та визначили нові особливості функціонування музичного мистецтва. Внаслідок того, що держава відмовилась від монополії на культурні утворення, почали з'являтися численні недержавні добровільні товариства різного роду спрямування. Плідна співпраця цих об'єднань з багатьма зарубіжними культурно-освітніми організаціями сприяла входженню України у музично-світовий простір. Це вплинуло на появу нових форм музичного життя — численних фестивалів, конкурсів, активізувало концертну діяльність творчих колективів та окремих виконавців. Суттєвим етапом на шляху осмислення процесів, які відбувалися в українській музиці зазначеного періоду стало проведення наукових та науково-методичних конференцій, що присвячувались розгляду нових культурологічних та філософських проблем музикознавства, сучасним поглядам на музичну освіту, педагогіку, на методики підготовки фахівців, поява численних дисертаційних досліджень з питань історії та теорії музичного мистецтва і культури.

Аналіз стану музичного життя в Україні 80–90-х років XX століття в аспектах регіональної репрезентації, інформації про нові тенденції в галузі композиторської творчості й т. ін. дозволив визначити певні постмодерністські тенденції в розвитку вітчизняної музичної культури та мистецтва. На це вказують такі факти:

- переоцінка митцями попереднього досвіду;
- збереження та відновлення культурних надбань минулого;
- підвищений інтерес до національних особливостей, до місця та ролі традицій як у житті нації, суспільства взагалі, так і в творчості композиторів зокрема;
- актуалізація широкого спектру художніх мов, стилістик, мистецьких концепцій тощо.

У зв'язку з цим однією з актуальних у музичній теорії та практиці постала проблема осмислення фортепіанної творчості українських композиторів у музичній культурі України на межі епох.

Історико-теоретичний огляд мистецтвознавчої літератури щодо розвитку української фортепіанної музики показав, що існують різноманітні аспекти її дослідження та тлумачення. Вони накопичувались протягом усього XX століття, але не були враховані у необхідній повноті сучасного культурологічного та мистецтвознавчого аналізу. Поза увагою вітчизняних музикознавців опинилась проблематика, пов'язана з культурною антропологією, в якій набувають значення ціннісні, онтологічні та герменевтичні аспекти осмислення творчих пошуків митців. Не була проаналізована ціла низка опусів, серед яких твори композиторів різних регіональних шкіл: Київської (С. Бедусенко, Л. Грабовський, Л. Дичко, В. Журавицький, А. Золкін, С. Зажитько, Ю. Іщенко, О. Костін, С. Луньов, В. Польова, В. Рунчак, В. Сильвестров, М. Степаненко, Б. Стронько, Л. Юріна), Харківської (В. Борісов, В. Бібік, О. Гугель, В. Птушкін, Л. Шукайло, О. Щетинський), Донецької (О. Некрасов, М. Шух), Одеської (О. Красотов, В. Ларчиков, Л. Самодаєва, К. Цепколенко), Львівської (Б. Фільц, О. Криволап, М. Скорик), Миколаївської (О. Таганов), Дніпропетровської (О. Нежигай). На основі проведеного аналізу можна стверджувати, що при багатстві фактологічного матеріалу у вітчизняних дослідженнях переважними залишаються традиційні, дещо застарілі на даний момент підходи до розуміння фортепіанної музики та її провідних тенденцій. Тому, на наш погляд, для осмислення досягнень фортепіанної творчості вітчизняних композиторів у культуротворчому процесі України 80–90-х років XX століття, їх слід розглядати з урахуванням широкого культурно-історичного ґрунту виникнення та існування, а також з урахуванням необхідних рівнів комплексного науково-методологічного аналізу, що в цілому ще не ставало предметом спеціального розгляду.

# РОЗДІЛ ІІ
# НАУКОВО-МЕТОДОЛОГІЧНІ РІВНІ АНАЛІЗУ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ

## 2.1. Культурологічні контексти

Проблема висвітлення науково-методологічних підходів до аналізу музичної творчості, зокрема фортепіанної, за своїм змістом є багаторівневою. Останнім часом у вітчизняному музикознавстві значно посилилась культурологічна орієнтація щодо тлумачення художніх явищ. Більшість наукових досліджень ґрунтуються на ідеях О. Шпенглера, І. Хейзінги, М. Бахтіна, Ю. Лотмана та інших відомих культурологів [220, 198, 8, 103, 104]. Це пояснюється не тільки вивільненням гуманітарних наук у пострадянську добу від моноідеологічного диктату, а й загальними потребами самої науки про музику. Все більше дослідників усвідомлюють, що неможливо зрозуміти явище, — у нашому дослідженні фортепіанну творчість, — знаходячись «всередині» його. Тому монологічний підхід та метод все більше поєднуються у сучасному українському музикознавстві з діалогічним. Цілком переконливими для нашої роботи постають такі методологічні пошуки, що спираються на культурологічні концепції, інтегруючись із суміжними сферами гуманітарного знання. У розкритті підходів до осмислення фортепіанної творчості вітчизняних митців у контексті розвитку музичної культури України культурологічний аспект проблеми виступає на перший план. Він передбачає вивчення сутнісних ознак розвитку фортепіанного жанру, його культуротворчих тенденцій, що виявляються на різних історичних етапах як нові форми свого мистецького втілення.

Перш ніж розглянути культурологічні контексти аналізу фортепіанної творчості українських композиторів, зупинимося на визначенні самого поняття «культура», що у широкому розумінні тлумачиться багатьма вченими як процес і наслідок людської діяльності [10, 194]. Феномен культури розуміють як творчість людей, як сукупність матеріальних і духовних цінностей, вироб-

лених у процесі історичного розвитку. Підкреслимо, що в самій людській діяльності культура входить у конструктивно-творчі здібності, які формуються історично. З іншого боку, виявляється у світі певних культурних цінностей, що визначені. У зв'язку з цим, для нашого дослідження актуальним є визначення культури як сукупності об'єктивних цінностей, що здійснені у суспільно-історичному житті [197, с. 89].

Художня культура суспільства є однією із спеціалізованих сфер, яка вирішує завдання інтелектуально-чуттєвого, духовного відображення буття. Музична культура, з цього погляду, постає як «… частина художньої культури даного суспільства у певний культурно-історичний момент його розвитку, … являє собою спільність цінностей музичного мистецтва, накопичених цим суспільством, також діяльність людства і відповідних установ з виробництва, зберігання, розподілу та споживання цих цінностей» [208, с. 116]. З таких позицій музична культура розуміється як мистецтво музики з його найближчим соціальним контекстом, з усією сукупністю суспільних «форм музикування» (Б. Асаф'єв). Музична культура уявляється цілісним механізмом, що складається із функціонально відмінних розділів, тобто «блоків»: творчості, виконавства, розповсюдження музики, її сприйняття, музичної критики й музичної науки, керівництва музичною культурою. Єдність цього механізму забезпечується функціональними взаємозв'язками його складових частин, спільністю соціального базису, спільністю їх предметної основи, яку формують музичні цінності, що складають дану культуру.

Українська фортепіанна музика є складовою галуззю музичної культури. В національному художньому доробку вона постає як потужна сфера мистецтва, що має власну історію, визначена в системі культурних цінностей. Все це дає підстави застосовувати в монографії поняття «українська фортепіанна культура». Це поняття визначається нами як різновид музичної культури, пов'язаний з культивацією фортепіанного мистецтва в усіх його проявах та історичних надбаннях — фортепіанною творчістю композиторів, фортепіанним виконавством, фортепіанною педагогікою, фортепіанним музикознавством.

Центральне місце у фортепіанній культурі належить композиторській творчості[2], що становить предмет нашого дослідження. В ній знаходять відбиття всі тенденції, течії, напрямки, які існують не лише у даній культурі, але у музичній культурі та мистецтві загалом. Відзначимо, що фортепіанна творчість українських композиторів останніх двадцяти років XX ст. відбила процеси активної діяльності на даному соціально-історичному етапі, та, водночас, стала її наслідком, залишивши певні духовні та матеріальні цінності: власне твори, їх нотні видання, авторські рукописи, аудіо- та відеокасети, мультімедійні диски, а також відгуки слухачів, критичну та мистецтвознавчу літературу тощо. Внаслідок розуміння фортепіанної творчості українських композиторів як явища культури, в її соціологічному, філософському, історико-еволюційному аспекті, термінологічного значення набувають категорії «картина світу», «художнє мислення», «художній образ інструмента», а також поняття «традиції і новаторство», «цінності», на яких треба зупинитися більш детальніше.

Як уже зазначалося, в сучасній музичній культурі центральне місце належить творчій постаті композитора, адже саме він є творцем музичних культурних цінностей. Творчість композитора виражає одну з найважливіших рис мистецтва — її об'єктивно-суб'єктивний характер. Як митець, композитор відтворює єдину об'єктивну основу — навколишній світ, життя в усій його складності і багатогранності. У процесі пізнання об'єктивної дійсності композитор відбирає ті її сторони і прояви, що найвиразніше розкривають його власний внутрішній світ, світогляд[3], смаки, мистецьку позицію: «Усе, що художник висловлює у своєму мис-

---

[2] *В розумінні творчості ми дотримуємось таких визначень: творчість — це «свідома продуктивна діяльність щодо створення якісно нових матеріальних і духовних цінностей, які мають суспільно-історичну значущість» [227, с. 368]. «Творчість художня — створення нових естетичних цінностей. … У концентрованій … якості вона знаходить вираження у створенні (у творчому виконанні) творів мистецтва» [223, с. 344–345].*

[3] *Світогляд розуміється не тільки як сукупність філософських, політичних, правових, релігійних, етичних поглядів на світ, а й як спосіб творчого ставлення людини до світу; під світоглядом вчені розуміють систему смисложиттєвих орієнтирів; світогляд розкривається в діалогах «Людина — Світ», «Людина — Світ Людини» [158, с. 6].*

тецтві, повинно відповідати його найглибшим переконанням, а в кожному окремому випадку,— його внутрішньому баченню даного твору. Якщо художник починає «перероблювати» це бачення за будь-яким взірцем, щоб комусь догодити, він зраджує і собі і правді…» [147, с. 128].

Загальновідомо, що саме культура формує світобачення митця та засоби освоєння дійсності, визначає ставлення до природи, суспільства, держави, особистості та ін. Доведемо, що 80–90-і роки, які складають період розвитку музичної культури України кінця XX століття, позначені досить суперечливими процесами в творчості вітчизняних композиторів. Якщо у першій половині 80-х — у роки панування естетики соцреалізму — зовнішня установка на «ідейну» заангажованість, численні конкурси до партійних дат змушувало багатьох митців віддавати данину суспільним потребам, то вже наприкінці 80 — на початку 90-х — з розпадом Радянського Союзу та проголошенням незалежності України — в діяльності вітчизняних композиторів спостерігаються істотні зміни. Можливість пізнавати не лише власну спадщину, але й шукати власну естетичну позицію, репрезентувати твори не лише в Україні, але й за кордоном, отримувати певну інформацію із будь-яких джерел, спілкуватись з колегами із різних країн привело до розмаїтості тем, образів, оригінальних стилістичних та жанрових рішень у творчості вітчизняних авторів, зумовило «релятивність» композиторського процесу. Сьогодні «напрямки художньої творчості, етичні і світоглядні позиції вражають своєю строкатістю та непередбачуваністю стилістичних «зиґзаґів», загальна картина мистецького життя нагадує інтенсивне хилитання маятника між полярними естетично-світоглядними позиціями» [72, с. 352–353]. Такий «радикальний плюралізм стилів і художніх програм, світоглядних моделей і мов культури» [129, с. 536] відповідає естетичним засадам постмодернізму (про що вже йшлося у 1.1.— *прим. Н. Р.*) як новій світоглядній парадигмі посттоталітарного (в Україні.— *прим. Н. Р.*) суспільства, де «…відсутність єдиної світоглядної картини, плюралізм стильових і техніко-стилістичних знахідок сьогодні визначають художню свідомість українських митців, даючи безліч оригінальних ком-

позиторських інтерпретацій» [12]. Відзначимо, що «…деякі дослідники мистецтва (світового.— *прим. Н. Р.*) останньої третини XX сторіччя більше схильні замість терміну «постмодернізм» вживати інше поняття — «необароко», пояснюючи це тим, що культурно-історична ситуація XX сторіччя і та, що існувала в епоху бароко, мають типологічну спільність, а принципи бароко свідомо відроджуються багатьма художниками» [13, с. 26]. Насправді, і у вітчизняній музичній культурі останнього двадцятиріччя, як і в епоху бароко, спостерігаються перебудова світоглядних установок, картини універсуму, а також тенденції до переосмислення норм і канонів художнього мислення. Зокрема, здійснюються зміни у тлумаченні стилю і жанру, виникають нові жанри, нові художні форми, стабілізуються нові типи мислення і т. ін. Порівнюючи обидві епохи, слід зауважити, що шкала оцінок композиторами XVIII століття творчої діяльності майстрів минулого коливалася від повного заперечення цінностей мистецтва попередників (наприклад, італьські «модерністи» XVII століття) до недопущення найрізноманітніших «сваволь». Подібні тенденції простежуються і в українському музичному мистецтві кінця XX століття. Це, з одного боку, постійні пошуки нового в галузі засобів виразності, експерименти зі звуком, техніками письма, заперечення будь-якого традиціоналізму, а з іншого,— схильність до традиційних художніх рішень. Справедливі, на нашу думку, слова О. Зінкевич про те, що «…музичне XX століття, подібно до магістралу у вінку сонетів: воно увібрало у себе язики й стилі усіх епох, весь арсенал культурної пам'яті, вплинуло на найрізноманітніші її механізми. Наприкінці століття його заримованість з минулим відчувається все сильніше. І ці резонанси з різними культурними континуумами іноді виявляються в сучасних музичних творах українських композиторів ледве не головними змістоутворюючими факторами» [57, с. 132–144]. Справді, фортепіанна творчість вітчизняних композиторів 80–90-х років демонструє засвоєння мистецьких традиції різних епох. Композитор може вільно включати їх до художньої цілісності свого твору, відкривати щоразу нові комбінації стильових моделей, знаків і формул, підпорядковуючи цей метод певній художній меті. «Діа-

лог епох, стилів, національних світів, що утворюється при цьому, активно резонує з сучасною концепцією метаісторії як зіставлення всіх історичних епох, переплетіння минулого й майбутнього в сьогоденні» [12, с. 8–9]. Співіснування у сучасній українській культурі численних стилів, аналогій, діалогів культур створює відкрито асоціативний стиль ХХ століття, який можна уявити як множинність співіснуючих «художніх світів». Тому у вітчизняній музичній культурі репрезентовані різні типи світобачення і світосприймання, що характеризує динаміку ціннісно-смислових комплексів. Ці типи породжені відповідними парадигмами художнього мислення, які глибинно пов'язані із соціально-психологічними та історико-культурними умовами. У свідомості українських композиторів домінуючими у досліджуваний період постають одвічні екзистенційні дихотомії «людина і світ», «людина і природа»; спостерігається зіставлення образів позачасового світу зі сферою «реального», включення ігрового моменту заради пошуку «нової якості», де сутність породжує нові художні світі, використання медитативних ідей як особливої форми духовного буття людини шляхом злиття її із Всесвітом. Підкреслимо, що переплетіння у творах одного композитора ознак відразу кількох систем світобачення є або свідченням індивідуально-неповторного, або наводить на думку про синтезуючу концепцію світовідчування [83, с. 117]. Вітчизняні митці, на думку деяких дослідників, прагнуть у своїй творчості не тільки до «діалогу часів», а й до поліфонії художньо-світоглядних традицій[4], до синтезу всіх естетичних якостей «художнього» (від зображення низького і потворного, до прекрасного і піднесеного) [158]. Зазначимо, що у ХХ

[4] *Традиції й новаторство (від лат. «передача», «переказ» й «оновлення», «змінення») — дві взаємообумовлені сторони історичного розвитку мистецтва. Традиції — передача з покоління в покоління естетичного ідеалу, тематики, норм й засобів художньої діяльності. Новаторство — їх зміна, що здійснюється поколіннями художників і окремими майстрами [166, с. 672]. Художньо-світоглядні традиції — це сукупність естетичних цінностей, норм, еталонів, що виявлені сталими смислообразами, які транслюються в неперервному культурно-історичному процесі та втілюються через індивідуальний стиль композитора (а вужче — музичну інтонацію) в музичній художній творчості [158, с. 7].*

столітті проблема традицій, зв'язків сучасної творчості з попереднім досвідом є однією з актуальних, що зумовлено незвичайною складністю процесів даного періоду. Справді, процес національного відродження, який переживає наша країна, засвідчує потребу у поверненні до традицій минулого, до тих вічних цінностей, які зберігаються в історичній пам'яті нації. Зіставлення старого з новим особливо наочно виявляє власні інтегративні властивості в неостилістичних та полістилістичних спрямуваннях сучасної музики. Зв'язки творчості з певними традиціями не тільки розмаїті за кількістю, спрямованістю добору, а й за мірою їх індивідуального переосмислення. Так, серед художньо-світоглядних традиції у музичній культурі України 80–90-х років XX століття музикознавець М. Северинова виявляє такі: інтертекстуальність як одна з можливостей нового «прочитання» традицій, «нова фольклорна хвиля», де відбувається синтез архаїчних фольклорних мелодій, народно-танцювальних ритмів, характерних українських інтонацій в умовах сучасного композиторського письма, «гра з традицією» на рівні часових епох, стилів, жанрів, музичних форм, полістилізм як мета-мова, що об'єднує всі культурні надбання минулого й сучасного, а також постійне прямування до універсальних категорій. Музикознавець відзначає, що «музичний полістилізм не порушує індивідуального стилю композитора, а стає певною універсальною мовою, універсальним стилем, «мета стилем», який знімає проблеми протиріччя та об'єднує за своєю суттю художньо-світоглядні традиції різних епох і культур, що їх віддзеркалюють музичні стилі» [158, с. 15–16]. Ці положення мають безпосереднє значення для нашої роботи, допомагають з традиційного погляду зрозуміти та осмислити фортепіанну творчість українських композиторів 80–90-х років XX століття.

Розглядаючи фортепіанний доробок останнього двадцятиріччя, слід звернути увагу на сенс творчості вітчизняних митців, як категорію, що «породжує щось якісно нове, таке, що ніколи раніше не існувало» [196, с. 670], те, що «відрізняється неповторністю, оригінальністю й суспільно-історичною унікальністю» [89, с. 318]. Пов'язуючи композиторську творчість із створенням нового, необхідно чітко виявляти критерії нового, відрізняти якісно

нове як результат творчості, від кількісного принципу — того, що є тиражуванням або шаблонною роботою. Розуміючи концепцію творчості як «опанування вже наявних багатств культури» [165, с. 132], слід визначити, що опанування створеним має елементи новизни лише для окремого композитора, що така орієнтація руйнує творчість як оригінальність, як суспільно-історичну унікальність. Ми знаємо, що кожен новий етап культурного розвитку неможливий без попереднього, і наївно було б уявляти зміну культур простою, механічною зміною однієї суспільної практики іншою, одних духовних цінностей іншими. Безперечно, нове — нові засоби виразності, нові принципи формотворення, драматургії тощо — нібито відкидає усталене. Однак «старе не щезає з приходом нового, а живе певний час одночасно з новим, впливаючи на нього, залишаючись протягом якогось часу сильнішим за нове» [71, с. 63]. У творах музичного мистецтва, у кожному певному випадку, у творчості будь-якого композитора спадкоємність[5] здійснюється індивідуально-неповторно, утверджуючи множинність проявів творчого досвіду тієї чи іншої епохи [137, с. 281]. За словами Л. Ноно, «Спадкоємність існує часто-густо всупереч тобі самому, всупереч будь-якій порушеній силі» [228]. Коли художник перестає визнавати метою своєї творчості створення нового, а порушення — неодмінною умовою створення, тоді змінюється й ставлення до минулого досвіду, оцінка його, а отже — й визнання лінії спадкоємності. Зазначимо, що кожен новаторський твір складається із традиційного матеріалу, а його неповторність і унікальність «…виявляється індивідуальним, тільки йому притаманним перехрещенням багаточисленних повторювань» [54, с. 32]. Серед цих повторювань — не тільки чиїсь особисті традиції, що сприйняті, а й генетична пам'ять жанру, його внутрішньо-жанрових різновидів, того чи іншого драматур-

---

[5] *Спадкоємність являє собою процес відтворення генераційної цілісності духовно культури, іманентно притаманний їй, сутність якого полягає у творенні, накопиченні, передачі і використанні всіх матеріальних і духовних результатів людської діяльності у вигляді культурних надбань як на рівні окремого індивіда, так і суспільства загалом. Іншими словами під спадкоємністю розуміється процес опредмечення та розпредмечення культури [214, с. 54].*

гічного типу. Традиція не припускає дослівного повторювання того, що було. Скоріше, вона відтворює реальність того, що триває, продовжується. Тут діє постійний закон, згідно з яким традиція визначає безперервність, плинність творчого процесу світового мистецтва в цілому. «Новаторство — значиме відношення до традиції; водночас відновлення пам'яті про неї, і розбіжність з нею» [103, с. 130], це «перехрещування різних генетичних річищ, творча переробка сприйнятого, типологічні перетворення» [59, с. 51]. Усі ці фактори створюють ту систему порушування, що очікується, і яка формує відкриття, визначає ступінь участі твору в оновленні художнього процесу.

Зауважимо, що справжнє новаторство у сфері композиторської творчості пов'язане не стільки з оновленням якихось окремих його аспектів, скільки з процесами внутрішньої перебудови інтонаційного мислення в цілому. Для перехідного періоду в українській музичній культурі, яким стало останнє двадцятиріччя минулого століття, характерні радикальні зміни в інтонаційній свідомості суспільства. Нагадаємо, що інтонація[6] розуміється як категорія, перш за все, смислова, яка узагальнює змістовні, соціальні та світоглядні характеристики художньо-образної системи; вона завжди несе у собі генетичний «код» культурно-історичного часу, який опосередкований самобутністю конкретного художнього контексту. Можна сказати, що інтонація «… у згорнутому вигляді репрезентує собою всю культуру» [54, с. 4]. У фортепіанній творчості українських композиторів 80–90-х років спостерігається формування нових інтонаційно-змістовних комплексів, що будуть розглянуті нами у третьому розділі роботи при аналізі творів. Таким чином, які б не були форми справжнього новаторства у фортепіанній творчості вітчизняних митців, що виявляються

[6] *Інтонація (від лат. intonare — голосно промовляти) — ритміко-мелодійна сторона мови, що служить в реченні засобом вираження синтаксичних значень та емоційно-експресивного забарвлення. Її складові елементи: мелодика мови, ритм мови, інтенсивність, темп, тембр, фразовий та логічний наголоси як засіб виділення мовних відрізків чи окремих слів у фразі… [149, с. 97–98]. У музиці інтонація — це багатозначне поняття, що означає звукове втілення музичної думки, котра трактується як виявлення соціально та історично детермінованої людської свідомості.*

у нових образно-жанрових сполученнях і методах розвитку, поліфонічних прийомах, воно, по-перше, є вираженням нових рис змісту, по-друге,— у тісному зв'язку з першим, збагачує власне інтонаційну природу, тобто розкриває за допомогою нових мелодичних малюнків, ритмів, тембрів, типів фактури, жанрових комплексів нові інтонаційно-смислові сфери або відтінки. Не можна не погодитися з думкою Л. Мазеля, що «…сутнісне новаторство у музиці має врешті-решт, як і музичне мистецтво в цілому, інтонаційну природу» [107, с. 25]. Тому при осмисленні сучасного фортепіанного доробку необхідно розкривати зміст кожного твору як цілісну систему інтонаційних взаємозв'язків, що виявляються на всіх рівнях музичної форми і на всіх етапах її становлення.

Міркуючи про сенс творчості вітчизняних композиторів останнього двадцятиріччя, доцільно довести, що дозвіл постмодернізму творити «як завгодно» загострив питання про екзистенційний смисл творчої роботи. Так, у різних галузях музичного мистецтва з'являються твори «трансцендентально» орієнтовані [47, с. 31], де посилено сакральний аспект музичного вираження, та соціально орієнтовані [47, с. 31], з намаганням надати сучасному мистецтву більшого демократизму. «Сакралізація» композиторської творчості проступає досить розмаїто: як створення духовних творів на канонічні тексти, як «спіритуалізація» світських жанрів, зокрема, інструментальних, що вже за самою своєю природою суперечать православному канонові. Серед таких творів — «Покаянний вірш» для скрипки та струнних І. Щербакова, «Три заповіді блаженства» для фортепіанного тріо В. Рунчака, «Слово Симеона» для сопрано та органа В. Польової, «Сім янголів із сурмами», «Симфонічна містерія для альта з оркестром» І. Тараненка та інші. Серед соціально орієнтованих творів варто назвати, наприклад, «Джазові варіації на тему В. А. Моцарта» композитора В. Журавицького, вокальні цикли на вірші Т. Шевченка та Б. Лепкого композитора В. Губи.

Слід відзначити, що для композиторської творчості 80–90-х років взагалі характерна тенденція «літературизації» музичного мистецтва, про що свідчать авторські коментарі, вербальні версії тво-

рів, метафоричність назв. Актуальною для творчості вітчизняних митців у 90-х роках стають теми тиші та мовчання. Надзвичайну картину смертного мовчання створив Є. Станкович у тріо «Музика рудого лісу» для скрипки, віолончелі і фортепіано як відгук на Чорнобильську трагедію (1992). «Тиша, мовчання у Misterioso для кларнета соло В. Сильвестрова (1996) присутні у творі і як образ, що створюється звуками, і як реальна «тиша із змістом», і як «інобуття» тематизму» [60, с. 268]. Наприкінці століття в опусах українських композиторів починають домінувати теми людського голосу та сприйняття часу. Серед таких творів — «Ескіз до голосу дитини» І. Небесного, «Промовляння» О. Щетинського, «Memori» І. Щербакова, «Книга перемін» С. Пілютикова, «Гімн 2001» В. Сильвестрова. Поряд із цим, популярною у творчості композиторів стає мода на епатаж, ігрові «приколи» тощо, хоча вже на початку XXI століття знову з'являється конкретика у жанрах: замість «композиції для …» та «конструкцій № …» автори звертаються до традиційних сонат, поліфонічних творів, до п'єс малої форми.

Деякі вітчизняні автори протягом 80–90-х років XX століття прагнуть демонстративно підкреслювати свою причетність до певної школи, традиції, взагалі «цеху». Інші намагаються йти власним шляхом, руйнуючи усталені форми концертування, музикування і взагалі традиційної композиції. Різноманітні підходи, художні рішення, породжені зростанням роллі індивідуального досвіду, практично, виходять за межі будь-якої регламентованої тенденції. Особливо це стосується тих авторів, для яких інструментальна музика стала однією з провідних сфер творчості. Тому їх досвід, на наш погляд, необхідно розглядати як явища, які не надаються до поділу на роди й види, настільки вони «перериваються» один одного власною «інакістю» (Асаф'єв). Наприклад, чимало творів В. Рунчака моделює нестандартний звуковий простір, коли слухач опиняється не по той бік сцени, а в центрі квадрату чи кола, що утворюють виконавці («Квадромузика № 3» для 10 виконавців «Via dolorosa», «Нагірна проповідь» антифон для мішаного хору та ін.).

У зв'язку з вищевикладеним доцільно довести, що кінець XX століття в українській музиці характеризується надзвичайним

розширенням синтетичних можливостей мистецтва. Процеси взаємодії, взаємовпливу різних видів мистецтва у творчості вітчизняних композиторів демонструють прояви поліфонічного бачення феномену культури і розуміння музичного простору. Нагадаємо, що синтез мистецтв виявляється і в поєднанні різних його видів у загальній композиції твору, і в перекладі одного художнього ряду в інший, і у використанні одними мистецтвами виражальних засобів, художньої мови і матеріалу інших мистецтв, і у взаємозв'язку з різними явищами культури та матеріального буття й т. ін. На нашу думку, наприкінці XX століття синтез мистецтв знаходить найцікавіше вираження у зміні структури художнього мислення українських митців, у формуванні його глобального характеру. Вміння масштабно мислити — саме у творчому плані — породжує необхідну свободу в естетичному освоєнні життєвого матеріалу, що дозволяє не тільки створювати нові художні цінності, а й ставить нові питання формування естетичної реальності. Синтез ніби визволяє композиторів від строгої канонічної регламентації, що часто обмежувала їх творчі можливості.

Явище так званої синестезії[7], що була і фундаментом, і мрією мистецтва епохи символізму, є характерною рисою творчої психології багатьох українських митців. Так, в історії української музики зустрічаємо приклади опрацювання композиторами творів образотворчого мистецтва, на що вказують самі назви фортепіанних опусів. Серед них — «Сюїта на теми малюнків О. Бердслея» І. Белзи (1929), «Картини російських живописців» І. Шамо (1959), «Фрески» Г. Жуковського з циклу «П'ять п'єс» (1967), «Російський лубок» О. Костіна (1967).

У творчості українських композиторів 80–90-х років, в тому числі й фортепіанній, спостерігається поява нових синкретичних жанрів, що поєднують у собі багато досягнень музики XX століття в усьому багатстві її стильових і жанрових різновидів, у сполученні

---

[7] *Синестезія (від греч. одночасне відчуття) — феномен сприйняття, що полягає у виникненні в людини відчуття не лише в тому органі чуття, на який діє подразник, а водночас і в іншому органі чуття. … Прикладами синестезії є так званий кольоровий слух і, навпаки, звукові враження під час сприйняття кольору [32, с. 303].*

з пластикою, живописом, архітектурою, різними позамузичними ефектами, у тому числі — з електронною та кольоромузикою. Набувають поширення інструментальний театр, перфоманс, хепенінг й т. ін. Наприклад, на фестивалі «Два дні й дві ночі нової музики» в Одесі прозвучали такі твори вітчизняних авторів: «Геронея» для фагота, скрипки, віолончелі, фортепіано та електроники та аудіо-візуальна інсталяція «Тікати, дихати, мовчати» киянки А. Загайкевич, «Знесиллям зломлені народи» цвинтарна музика для баяніста (баян, перкусія) та відео-шоу (фотографії) одеської авторки К. Цепколенко. У Львові на фестивалі «Контрасти» 1996 року було виконано твір І. Небесного «Десять скульптур часу» для кларнета, МІДІ-альта та електроніки. Зазначимо, що види синтезу та їх прояв у фортепіанній творчості українських митців названого періоду будуть проаналізовані у третьому розділі нашого дослідження.

Аналізуючи фортепіанну творчість українських композиторів як явище культури слід звернути увагу на еволюцію «образу фортепіано» (Л. Гаккель).

Усталеною моделлю традиційно-романтичного типу мислення образ фортепіано увійшов у національну художню свідомість українських композиторів. Він доказав життєвість своєї парадигми на терені вітчизняної культури протягом майже 150 років. Епоха М. Лисенка, з його сучасниками, серед яких — М. Бернард, Й. Вітвицький, М. Завадський, В. Заремба, А. Коціпінський, В. Пащенко, Г. Ходоровський, А. Єдличка та інші митці, дала не тільки потужні імпульси, а й закріпила провідні напрямки фортепіанної культури: яскраву концертність (від «лістівського» розуміння інструмента як оркестру.— *прим. Н. Р.*), з одного боку, і салонну камерність (від «лейпцізської-мендельсонівської» школи.— *прим. Н. Р.*), з іншого. Віртуозний стиль фортепіанної музики М. Лисенка, разом із національним фольклорним мелосом, геніально поєднував обидві тенденції, де елегійність, витонченість, шляхетність, довірливість інтонаційного висловлювання співіснували з техніцизмом найвищого класу. Образ фортепіано в лисенківській спадщині сприймався скоріше як інтимно-лірична сповідь романтика, а не як патетичний вигук борця. Навіть фольклорні тенденції фортепіанного доробку композитора («Укра-

їнська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» та інші твори. — *прим. Н. Р.*) набували не стільки жанрового, скільки лірико-психологічного відтінку. На національному ґрунті лисенківське «бачення» фортепіано показало з часом дивовижну живучість. Його художні ідеї в розумінні образу інструмента — звукової палітри, фактури, засобів звукоутворення, методів обробки матеріалу — знаходять подальший розвиток і втілення у творчості В. Косенка, Л. Ревуцького, Я. Степового, збагачуючись новим відтінком — ностальгічною тугою.

Українська фортепіанна культура першої третини XX століття зазнала питомих впливів романтичного змісту з боку рахманіновської естетики, що відобразилося у спадщині Л. Ревуцького (Прелюдія Es dur, ор. 7 № 1, Прелюдія cis moll, ор. 4 № 3), В. Косенка (Етюди ор. 8), М. Колеси (Пасакалія. Скерцо. Фуга.). На шляхах збагачення романтичного розуміння образу фортепіано, у доробку вітчизняних композиторів можливо було відчути деякі риси творчості О. Скрябіна, що позначилося у Поемах ор. 11 та ор. 12 В. Косенка, Прелюдіях ор. 4 № 1, 2, ор. 11 Л. Ревуцького. Імпресіоністичні та експресіоністичні тенденції з відповідними пошуками у сфері тембрально-регістрового фактора знайшли втілення у Концертних етюдах ор. 9 І. Белзи, «Відображеннях» ор. 16 Б. Лятошинського. Таким чином, фортепіанна музика 10–30-х років XX століття, поряд з романтичним баченням «природи» інструмента (В. Барвінський, І. Віленський, В. Косенко, М. Колеса, С. Людкевич, Л. Ревуцький, Я. Степовий), почала збагачуватися експресивно-психологічним стилем, що передбачало пошуки нових яскравих можливостей фортепіано-роялю.

На певному «витку» розвитку української музичної культури відбувалось гальмування закономірних художньо-еволюційних процесів (40–50-і роки XX століття). У цей час романтизований образ фортепіано став розумітися як єдино можливий тип музично-інструментального втілення, тому в цих межах з'являлися твори, хоча професійно й досконалі, але вони демонстрували жанрову однотипність. Так, «сюїтність» і «програмність» набували різноманітних змістовних відтінків у творчості М. Дремлюги — сюїта «Зима» (1946), «Весняна сюїта» (1956), М. Сильван-

ського — «В рідному місті» (1954), А. Коломийця — «Українська танцювальна сюїта» (1948 — перша редакція, 1962 — друга), І. Шамо — «Класична сюїта» (1958), цикл «Картини російських живописців» (1958) та інших авторів. Широке коло образів в цих фортепіанних творах дозволило розглядати їх у контексті загальнородових форм мистецького мислення — епосу, лірики, драми (за концепцією В. Клина. — *прим. Н. Р.*), які отримали багатоаспектне втілення завдяки жанровості, фольклорним джерелам, звукозображальності, картинності, тобто завдяки ознакам, притаманним саме романтичному піанізму.

Різноманітні естетичні впливи, яких зазнає українська музика у 60–70-х роках XX століття, також знаходять відображення у фортепіанній спадщині українських митців. Якісно нові зв'язки з фольклором — «неофольклоризм»[8] (у творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, М. Скорика, С. Станковича, І. Шамо та інших), нове ставлення до класичної спадщині — «неокласицизм»[9] (у творчості Т. Малюко-

---

[8] *Неофольклоризм — явище, що стихійно виникло вже на початку XX століття, але яскравіше виявило себе у 50–60-х роках в російській музиці, зокрема у творчості Щедріна, Слонімського, Гавриліна, — пізніше, в українській музиці — у творчості Л. Грабовського, С. Станковича, М. Скорика та інших. Термін «нова фольклорна хвиля» (чи неофольклоризм) характеризує якісно нове ставлення до фольклору — інтерес до архаїки, до складних і незвичайних ладових і жанрових форм та їх застосування. Нефольклорна орієнтація в українській музиці відчувається тепер як одна з основ синтезу, що визначає образну концепцію твору; вона, у свою чергу, виникає у зв'язку із сюжетом, програмою, тематизмом, змістовним задумом. Найбільш загальною властивістю творів нефольклорної орієнтації стає відновлення на новому рівні класичних норм мислення.*

[9] *У словнику з мистецтва подається визначення неокласицизму як одного з напрямків у музиці XX століття, представники якого прагнули до відродження стилістичних рис музики докласичного (Відродження, бароко) і рідше — раньокласичного періоду. Як один із проявів антиромантичного руху початку XX століття, неокласицизм протистояв художнім тенденціям, генетично пов'язаним з романтизмом (імпресіонізм, експресіонізм та інші) [166, с. 446–447]. Неокласицизм, що широко трактувався в європейській музиці як стилістична ретроспекція, знайшов у творчості українських композиторів різноманітного втілення на всіх рівнях форми і змісту: композиційному, жанрово-стильовому, образно-асоціативному.*

вої-Сидоренко, В. Сильвестрова, М. Тіца), «неоромантичні»[10] тенденції, різноманітні вияви «неоімпресіоністичних»[11] тенденцій, пошуки синтезу національного й загальноєвропейського — все це відкриває нові можливості для створення образу фортепіано на національному ґрунті. Серед стилістичних сфер, у яких тенденції оновлення образу інструмента позначились найбільш яскраво, можна назвати, по-перше, мелодико-поліфонічний тип письма. Тяжіння українських композиторів у 60–70-х роках до лаконізму, «графічної» прозорості викладення виявилося у зверненні до техніки митців бароко, до монодичного складу, запозиченого з народних пісенних та інструментальних стилів, переважно старовинних. З активізацією ритмічної основи й токатно-ударних властивостей інструмента набуває поширення так званий «токатний комплекс». Невипадково токатність як образ фортепіанного мислення є однією із найбільш розроблених проблем у вітчизняній дослідницькій літературі [76]. У зазначений період токатність характеризується інтенсивними пошуками в галузі тембросонорних засобів. Багато авторів звертаються у зв'язку з цим до загострення регістрово-темброві контрастів, напруженої гри сонорних опозиційних планів: щільність — розрядженість, об'ємність — лінійність й т. ін. Характерним є численне збагачення токат темброшумовими, ударно-кластерними прийо-

---

*[10] Неоромантизм (от греч. — новий й романтизм) — поняття, що відзначає пізній романтизм, головним чином творчість Ф. Ліста та Р. Вагнера. Термін «неоромантизм» застосовували також до творчості композиторів, які продовжували деякі традиції романтичної музики на початку XX століття…[123, с. 379]. Неоромантизм 80–90-х років XX століття був пов'язаний із протестом проти крайностей «другого авангарду», з вимогою відкритої виразності і поверненням до «нової простоти».*

*[11] Імпресіонізм в українській музиці виявляється, по-перше, у 1900–1910-і роки, що співпадає з подібними проявами імпресіонізму в інших галузях мистецтва (поезії, прозі); по-друге, у 20-ті роки, коли українське мистецтво особливо сильно й активно асимілює надбання світової культури. У музиці 60–80-х років він знаходить своє продовження під назвою «неоімпресіонізм». Неоімпресіонізм не існує у «чистому» вигляді, він взаємодіє як базовий з іншими стилями: новою фольклорною хвилею (Л. Дичко, Л. Колодуб, В. Шумейко), неоромантизмом (Г. Глазачов, В. Сильвестров, Ю. Шевченко), із залученням засобів новітніх технік — сонористики, алеаторики, пуантилізму.*

мами гри. У цей час у фортепіанній музиці продовжує розвиватися вільний тип фортепіанної сюїти («Дитяча музика № 1», «Дитяча музика № 2» В. Сильвестрова), відроджується інтерес до узагальнено-програмного типу («Образи» А. Штогаренка, два зошити «Образів» М. Степаненка, «Російський лубок» О. Костіна), композитори прагнуть об'єднати той чи інший задум технікою акварелі («Акварелі» Ф. Надененка, «Акварелі» В. Кирейка, «Гуцульські акварелі» І. Шамо). Використовуючи неокласичні, барочні «моделі», вдаючись до неофольклорних принципів роботи з музичним матеріалом, застосовуючи неоромантичні та неоімпресірністичні тенденції, вітчизняні композитори відштовхуються від особливостей природи звуковидобування на інструменті, темброво-колористичних можливостей регістрів, засобів артикуляції.

Особливо слід відзначити у творчості українських композиторів 60-х років розширення арсеналу композиторських технік. Підкреслимо, що саме у фортепіанних п'єсах 60-х років почали здійснюватися перші спроби оновлення національного стилю [55, 97]. Результати впровадження виражальних можливостей додекафонії та різноманітних музичних систем, переважно сонористики, пуантилістики, алеаторики, виявились далеко неоднозначними. Багато з того, що було зроблено у даному напрямі, не перевищувало значення лабораторних вправ, пасивного залучення чужої, на жаль, не нової технології. Суттєвий внесок у розвиток фортепіанної творчості українських композиторів цих років належить В. Сильвестрову. В його «Тріаді для фортепіано» («Знаки», «Серенада», «Музика сріблястих тонів») відчувається знання автором ідей Ар. Шенберга, А. Берга, прийомів композиторської техніки К. Штокгаузена, К. Пендерецького. Новий тип музичного мислення композитора ґрунтувався на синтезі вільно трактованих елементів додекафонії та сонористичної виражальності. У «П'яти характерних п'єсах» ор. 11-б Л. Грабовського метод серійної техніки став централізуючою засадою циклічного цілого та засвідчив про непорушну єдність жанрово-контрастних частин. Музичне мислення українських митців у руслі додекафоної техніки відкрило якісно нові перспективи локальних та загальних рішень драматургічної цілісності сюїтного циклоутворення. У творчості В. Годзяць-

кого («Розриви площин», «Періоди»), В. Загорцева («Об'єми» «Градації»), В. Сильвестрова («Тріада для фортепіано») йшли пошуки нових методів, технологій, лексики, засобів виразності, що знаходило певне відображення у новій природі сонорного бачення природи інструмента. В інтонаційно-змістовних, художньо зрілих опусах «сонорні прийоми» були складовою цілісного комплексу виражальних засобів — гармонічних, регістрово-фактурних, педально-артикуляційних, динамічних. Вони стали відігравати важливу роль у формотворенні, взаємодіючи з іншими видами письма або контрастно їх відтіняючи. Суть так званих «антиакадемичних тенденцій» (О. Зінькевич) полягала не в захопленні модерністськими новаціями і експериментами, а в прагненні подолати творчу інертність, обмеженість традиційного стилю, в оволодінні багатим досвідом сучасної музики, у поєднанні її досягнень з українською музичною культурою. Цей напрямок у фортепіанному мистецтві 60-х років був пов'язаний із загальною тенденцією у світовій та українській культурі, що набула назви авангард[12].

Відзначимо, що проблематика українського музичного авангарду ще не достатньо висвітлена у мистецтвознавчій та культурологічній літературі. Серед причин, що сприяли утворенню своєрідної terra incognito у вітчизняній науці, слід назвати, по-перше, ідеологічні заборони для об'єктивних досліджень авангарду, по-друге, — іманентну складність об'єктів цього сучасного мистецтва. В останнє десятиріччя XX ст. перша з цих причин «загороджувальна», в силу відомих політичних змін у нашому суспільстві відпала. Негативізм узаконених довідкових формулювань відійшов у небуття, залишивши після себе «реабілітоване», але не вивчене явище.

Нагадаємо, що першим полемічним застосуванням слова «авангард» було означене у 1886 році порушення логіки чергування сталих цінностей і авангардних прагнень до втілення невідомого. Закріплення поняття авангарду в стильовому значенні

---

[12] *Авангард (франц. avant — gardism, від avant — garde — передовій загін) — це умовна назва різних музично-творчих течій XX століття. Послідовники авангарду гостро висловили опозицію щодо історично усталених норм музичного мислення, прагнули радикальної зміни його основ [101].*

ознаменувало початок якісно нового етапу в європейській художній творчості. Вже на початку XX століття авангард «…визначив домінуючу стильову та жанрову тенденцію в мистецтві …— тенденцію розпаду» [43, с. 187]. У вітчизняній музичній творчості авангард був локалізований у двох часових діапазонах — 20-ті та 60-ті роки. Обидва періоду, пов'язані із самобутністю української музичної культури, висвітлені в літературі досить фрагментарно. Кожен, маючи різні прояви, сформувався в особливих соціальних та ідеологічних умовах. Так, у 20-і роки авангард виник у контексті подій революції і зміг проіснувати деякий час завдяки тому, що державна політика тотальної регламентації в мистецтві ще тільки зароджувалась. Формальне завершення цього процесу відбулося після появи відомих постанов 1932 року, коли свій шлях почала інша система; іманентна логіка мистецтва обірвалася та повністю підкорилася логіці ідеологічній, політичній, соціальній. Другий сплеск авангардності (60-і роки) виник всупереч дії відкристалізованої системи. Ці роки характеризувалися наявністю двох культурних парадигм, кожна з яких формувала свій музичний простір. Офіційна музична культура 50–60-х років, з її службовою, прикладною роллю, замкненістю на собі та небажанням діалогу «…втратила вектор — ідею можливості, свободи вибору (вибору теми, жанру, техніки творчості й т. ін.). А свобода вибору — одна із головних ознак культури…» [58, с. 87]. Інший, «теоретичний тип» культури, являв собою систему, що не обслуговувала державу, мала свободу вибору, орієнтувалася на неміфологічне мислення, на автокомунікацію. З точки зору динаміки процесу, це був вибух, і вибух саме у музичному мисленні вітчизняних авторів.

Причини, що зумовили обидва періоди (20-і та 60-і роки), естетика і стилістика кожного — діаметрально протилежні, але у своєму пафосі заперечення і «… фігуральних «зневаг громадському смаку» обидва явища належать до авангарду, а точніше, — є авангардними за своєю функцією» [43, с. 187]. Відзначимо, що найбільшого розвитку тенденції авангарду набули саме в композиторській практиці 90-х років, зокрема й у фортепіанній творчості. Детальніше твори композиторів авангардного напрямку будуть розглянуті у третьому розділі нашого дослідження.

Що стосується образу фортепіано, то наприкінці 70-х — початку 80-х років у фортепіанній творчості композиторів вельми поширеним, крім змішаного токатно-лінеарного типу письма, виявився лінеарно-колористичний. У цьому типі письма взаємозв'язок мелодичних ліній або фактурних планів сполучається з їх просторово-тембровою диференціацією, лінія — ущільнюється акордикою, що має колористично-фонічні функції; характерне також «збирання» мелодичної фігурації (на педалі чи без неї — часовим «стисненням») у сонорну пляму й т. ін.

На основі викладеного можна зробити висновок, що процес оновлення «образу фортепіано» протягом XIX–XX століть здійснювався в українській культурі поступово, в залежності від збагачення образної сфери, від національно-жанрових, індивідуально-стильових особливостей, художніх тенденцій епохи.

Доведемо, що шлях, на який ступила в останнє двадцятиріччя минулого століття світова музика взагалі та українська зокрема — це шлях поєднання авангардних новацій з традиційними системами музичного мислення [216, с. 13]. Ще у 70-х роках XX століття Л. Раабен помітив тенденцію до синтезу, умовно кажучи, традиційних та нових композиційних технік [145, с. 6]. Сьогодні явища, які два-три десятиліття тому пов'язувалися з поняттям авангарду, сприймаються у творчості композиторів так званого «автономного стилю» [216, с. 13] саме як традиція, як особливий модус культурної парадигми, що наймає споконвічну дихотомію традицій й новаторства. Це пояснюється тим, що «…мистецтво єдине, і його цінності не ліквідуються наступними художніми відкриттями, кожен акт авангардистської творчості з'являється одночасно із народженням і знищуванням мистецтва в цілому» [21, с. 29]. У композиторів так званого «радикального» типу мислення, на думку музикознавців Г. Григор'євої, С. Савенко, М. Таракановa та інших, у 80–90-х роках очевидніше прагнення до синтезу «старих» та «нових» елементів музичної мови, що виявляється, наприклад, у поєднанні серійної техніки з елементами тонального, гармонічного мислення й т. ін.

Відзначимо, що культурологічний контекст дослідження фортепіанної творчості українських композиторів останнього

двадцятиріччя актуалізує проблему ціннісного значення творів мистецтва. Ціннісний аналіз дозволяє визначити реальне місце художнього феномену в національному і світовому художньому процесі. Відомо, що значний практичний досвід оцінювання вже створених і функціонуючих творів мистецтва містить чимало суперечливого. Це зумовлено як незрозумілістю, нерозробленістю багатьох проблем, пов'язаних з художніми оцінками в цілому, так і складністю предмету оцінювання — фортепіанної творчості вітчизняних авторів.

Музичний твір, як і композиторська творчість взагалі, є явищем історичним. З цього погляду, фортепіанний доробок українських композиторів зазначеного періоду є складовою національної музичної культури, суспільною цінністю. Він відображає духовні пошуки як окремої особистості, так і суспільства у цілому. З одного боку, фортепіанний твір втілює прагнення особистості до духовної діяльності, внаслідок чого стає інструментом пізнання навколишньої дійсності, специфічною реакцією на цю дійсність. Водночас він є новою складовою цієї дійсності і сам може бути об'єктом пізнання. Складність й винятковість фортепіанного твору як феномену культури виявляється, по-перше, в його історичній мінливості. Сприймання творів українських композиторів 80–90-х років XX століття безумовно змінюватиметься з часом. Надалі вони будуть вступати у взаємодію з новим життєвим і художнім контекстом та знаходити нові смислові і ціннісні параметри. Наступні покоління будуть прочитувати твір по-своєму. Відмінність прочитань зумовлена світоглядним характером інтерпретації, тим, що сприйняття музики протікає за принципом спілкування, «діалогу» композитора й інтерпретатора — як музикознавця, так і виконавця, слухача. Своєрідність розуміння твору як культурної цінності пов'язана з тим, що за його музичним текстом стоїть реальність епохи, особистість композитора, а також багатошаровість змісту твору, який належить інтерпретувати. Зовнішній аксіологічний підхід, що культурологічно орієнтований, не може обмежуватись аналізом авторських текстів як ізольованих художніх систем, тому що вони діють у певному соціумі. Так звана «система твору» багатоаспектно розкриваєть-

ся у процесі культуротворчих пошуків у теоретично безмежній кількості прочитань. Оцінки, що з'являються безпосередньо, а також з часом, вимагають створення своєрідної синтетичної моделі сприймання. В ній парадоксально поєднуються обидва виміри буття твору мистецтва — як закритої та відкритої системи одночасно. Врахування обох точок відліку — від миттєвого загального враження музичної драматургії твору, з одного боку, до урахування різноманітних його «здійснювань» у часі через різні інтерпретації, з іншого, дозволяють зрозуміти твір в його унікальному функціонуванні.

Слід відзначити, що аналіз фортепіанної творчості українських композиторів останнього двадцятиріччя у площині «художник та культура, що його оточує», набуває все більшої актуальності. Це зумовлено зростанням інтересу до глибинних шарів художньої свідомості вітчизняних митців, що безпосередньо проектуються на їх творчість. З такого боку, фортепіанні твори мають розглядатися як носії тієї «прихованої» інформації, аналіз якої дає змогу отримати повноту розуміння смислу, що пов'язаний з конкретними обставинами життя композитора, з його особистими поглядами, які висловлені через мистецтво тощо.

Відомо, що музичні твори, оригінальні і за змістом, і за формою, викликають постійний конфлікт із слухацькою аудиторією, бо пропонують незвичну систему музичного мислення. Якщо у реципієнта (аматора, музикознавця, чи критика) перемагає консервативний склад мислення, якщо він не підготовлений до сприйняття незвичайної мистецької інформації, яку несе музичний твір, то він не одержує установки на сприйняття і вважає текст незрозумілим, навіть поганим, невдалим. Відірваність від традиції, кажучи мовою семіотики, веде до неспівпадання «кодів» автора і слухача. Цей «інформаційний розрив», як називає В. Медушевський розбіжність слухацької та авторської установок, часто заважає і професійним музикантам і навіть музикантам-аматорам правильно визначити типологічні параметри, концепційну спрямованість твору, а також його місце і роль у музичному процесі.

За словами композитора В. Рунчака, одного з лідерів сучасного музичного авангарду, неприйняття навіть найкращих зразків

сучасної музики не є чимось винятковим. Нагадаємо, що ціннісні критерії історично рухливі і деякі художні твори не помічаються, доки не сформується система цінностей, згідно з якою ці явища усвідомлюються як значимі. В історії мистецтва багато прикладів, коли той чи інший твір, а іноді й цілий художній напрямок, оголошувались ворожими нормам естетичного смаку, а пізніше визнавались видатними явищами художнього життя.

Українська фортепіанна музика як складова світової художньої культури репрезентує певну систему цінностей, в якій відбуваються дифузні процеси. Вони залежать від таких взаємозумовлених категорій, як авторська особистість (суб'єкт творчості) та об'єктивний світ, що відображається (зовнішнє предметне начало). Взаємозв'язок цих категорій (суб'єкт — об'єкт) підтверджується психологією творчості, загальною естетикою, мистецтвознавством. Як уже зазначалося, в українській фортепіанній музиці, як і у світовій культурі взагалі, визначилися певні типи бачення картини світу крізь призму авторського сприйняття. Усталенні ціннісні орієнтири культури служать критеріями оцінки творів. В них виявляється орієнтація на «вічність», на «соціальний загад», на «модні тенденції» тощо. Ціннісний вибір кожного з авторів залежить від тих духовних домінант, що живлять творчий процес. Найвищою цінністю залишається в українській культурі втілення «апологічного» начала, тобто розуміння призначення музичного мистецтва як високоінтелектуального, емоційно-піднесеного, яке проголошує етичні та естетичні ідеї мудрості, добра, краси. «Діонісійське» начало, яке пов'язують з підсвідомим у творчості, втілює неприйняття усталеної системи цінностей. Це виявляється в різних формах авангардного мислення, в якому переважають епатаж, іронія, сарказм, а в цілому — відображення «нової реальності», що існує паралельно з реальним світом і створює його антипод («антисвіт», «задзеркалля», перфоманс тощо).

Щодо розуміння цінності таких музичних творів, є різні думки і тлумачення, але це зовсім не означає, що вірним з них може визнатись одне. Відносно правильним нерідко є декілька думок, а якщо розглядати дану тему в широкому історичному плані, то й доволі значна кількість різноманітних інтерпретацій. Отже,

«…цінність справжніх творів мистецтва — в їх невичерпності. Нехай кожен, хто аналізує твір, знаходить у ньому все нові й нові таїни, шукає самостійно секрети краси» [42, с. 169].

Проблема художньої цінності фортепіанних творів українських композиторів може бути розглянута ще неодноразово. У пропонованому нами дослідженні актуалізується історична цінність цього доробку, в якому відобразився певний етап розвитку національної культури. У завдання автора монографії не входило позначати твори знаком якості («добре» чи «погано»), а усвідомити їх як творчі продукти епохи, як частки вітчизняної музичної спадщини.

Таким чином, позначені у даному підрозділі культурологічні контексти аналізу — світоглядні позиції митців, стиль їх художнього мислення, багатоаспектні явища синтезу мистецтв — дозволяють перейти до наступного етапу дослідження, який полягає в з'ясуванні мистецтвознавчих підходів в осмисленні фортепіанної творчості композиторів 80–90-х років XX століття.

## 2.2. Мистецтвознавчі підходи

Аналіз фортепіанної творчості українських композиторів 80–90-х років XX століття з позицій мистецтвознавства передбачає використання різних методів дослідження. Нагадаємо, що сучасне мистецтвознавство досліджує структуру й специфічні особливості певного виду мистецтва, його взаємодію з іншими видами, зумовленість різними формами суспільної свідомості, історичними умовами, тобто охоплює свій предмет у його специфіці, у системі інших суспільних інститутів, у процесі його функціонування та історичного розвитку.

Доведемо, що у мистецтвознавстві другої половини XX ст. склалися три основні типи методології щодо аналітичного інструментарію. «Традиційний» тип передбачає історико-культурний, порівняльний, біографічний і творчо-генетичний підходи; другий, так званий «новий»,— структурний, семіотичний, стилістичний; третій тип спрямований на аналіз соціального функціонування твору мистецтва як тексту, тобто вивчення критичної літератури про нього, конкретно-соціологічний зріз і т. ін. Для мистецтвознавства останнього двадцятиріччя минулого століття характерна інтеграція різних методик і створення сучасної системно-цілісної методології, що всебічно охоплює та «проникає всередину» (Ю. Борєв) будь-якого художнього твору мистецтва.

Мистецтвознавчі підходи до аналізу фортепіанної творчості вітчизняних авторів зазначеного періоду висувають на перший план проблему розуміння музичних творів. Ця проблема пов'язана з розкриттям смислу значення нотних текстів творів. Перш ніж розглянути процес розуміння нотного тексту саме фортепіанного твору, слід зупинитися на визначенні поняття «текст»[13], бо саме він є первинним джерелом вивчення творів мистецтва взагалі. Так, культурологія визначає текст як «… послідовність осмислених висловлювань, що передають інформацію, та об'єднаних загальною темою, яка

---

[13] *Слово «текст» походить від латинського «tekstus», що в перекладі означає: тканина, з'єднання.*

володіє властивостями зв'язності й цілісності» [150]. Досить широко тлумачиться поняття тексту художнього. Естетика розуміє його як «… смислове ціле, організоване єдністю його складових елементів; повідомлення, спрямоване автором читачеві, слухачеві …» [223, с. 347]. Щоб виявити та зрозуміти смисл даного повідомлення, деякі мистецтвознавці при аналізі творів мистецтва пропонують проводити п'ять послідовних розумових дій [19, с. 456–468]. Ці дії, тобто етапи аналізу художнього твору, що відповідають сучасній системно-цілісній методології (установка, розгляд естетичного відношення твору до дійсності, виявлення внутрішньої організації художнього тексту, розкриття цінності соціального функціонування твору, виявлення художньої концепції), перебувають у прямій відповідності з п'ятьма ступенями його інтерпретаційного аналізу (світоглядна установка, семантика зовнішніх зв'язків твору, семантика внутрішніх зв'язків художнього тексту, смисл твору у світі його соціального функціонування, смисл художньої концепції). На основі їх синтезу, за думкою Ю. Борєва, формується підсумкова суспільна оцінка цього твору [19].

На наш погляд, деякі аспекти запропонованої методики наукового підходу до аналізу художніх творів можуть бути застосовані і для вивчення та осмислення фортепіанних творів (музичних текстів) сучасних українських композиторів. Однак слід зазначити, якщо поняття художнього тексту та його структури у теоретичному плані достатньо розроблені, як наприклад, у літературознавстві, то проблема підходу до текстів в музикознавстві ще потребує методологічної адаптації й удосконалювання. При всій складності проблематики, пов'язаної з музичним текстом, можна намітити деякі загальні тенденції. Їх визначає саме джерело дослідження, етимологічна природа якого (texstus) позначає і «матеріальний» об'єкт і «дію» для його «будівництва». На думку мистецтвознавця В. Сумарокової, біфункціональність такого явища, як текст музичного твору, полягає в тому, що він як джерело інформації водночас має здатність до її структурування й до породження змісту, що передається [179, с. 171]. Якщо перша функція тексту активно вивчається в теоретичному

музикознавстві, то пошук смислів, в ньому закладених, сьогодні є обов'язковим для виконавців і музикознавців як посередників в його тлумаченні.

Доведемо, що визначення музичного тексту в музикознавстві досі лишається дискусійним. Наприклад, російський музикознавець М. Арановський розуміє музичний текст як цілісний феномен, як об'єкт, що починається із запису і губиться в нескінченності його тлумачення: «Музичним текстом ми будемо називати таку звукову послідовність, що інтерпретується суб'єктом як стосовна до музики, являє собою структуру, побудовану за нормами певного історичного різновиду музичної мови, яка несе той або інший зміст, що осягається» [3; 35]. Принципова новизна даного визначення, на наш погляд, полягає в тому, що типові для тексту поняття «знак», «послідовність знаків» замінюються тут поняттям звукової послідовності. Український музикознавець В. Москаленко текст музичного твору розуміє як «здатне до відтворення джерело інформації, в якому зафіксовано його (твору) унікальність в системі художньої творчості» [120, с. 5]. На основі цього визначення, він поділяє тексти на групи: тексти-коди, «живі» тексти, тексти-звучання. Інший український музикознавець, І. Пясковський, поняттям «музичний текст» охоплює безпосередньо нотний текст, звучання музичного тексту (реальне — у концертному виконанні, у звукозапису, у відеозапису), а також вербальний опис музичного твору (усний чи зафіксований письмово), який передбачає різні форми презентації твору — від короткої анотації до структурно-аналітичного розбору [144, с. 37]. В нашій роботі йдеться саме про вербальний опис фортепіанного твору.

Як уже зазначалося, в сучасному вітчизняному музикознавстві набуває актуальності проблема розуміння музичного тексту. Саме інтерпретація є основою цього розуміння, а розуміння, у свою чергу, є творчим результатом процесу інтерпретації. Розуміння музичних текстів пов'язане з розкриттям їх смислу або значення. Таким чином, щоб розкрити цей смисл, а, отже, зрозуміти текст, необхідно відповідним чином його інтерпретувати. Перш ніж зупинитися на самому процесі інтерпретації фортепіанного

тексту, необхідно розглянути різні погляди на визначення сутності самого поняття інтерпретації[14].

У словнику по культурології інтерпретація визначається як загальнонауковий метод з фіксованими правилами перекладу формальних символів і понять на мову змістовного знання. В гуманітарних галузях знань — це тлумачення текстів, смислоположена і смислопрочитувана операції, що вивчаються в семантиці і епістемології розуміння. Смислоположення і прочитання смислів тексту традиційно позначається двома термінами — розумінням і інтерпретацією. Розуміння тлумачиться як мистецтво осягнення значення знаків, що передаються однією свідомістю до іншої, інтерпретація, відповідно,— як тлумачення знаків і текстів, що зафіксовані у письмовій формі [92, с. 338].

У словнику з естетики інтерпретація розглядається як «… необхідний елемент процесу художньої творчості і сприйняття творів мистецтва» [223, с. 114]. Справді, художнє відображення дійсності в мистецтві обов'язково включає момент її інтерпретації (тлумачення). Переосмислення художнього твору у процесі успадкування і розвитку духовної культури щоразу стає його новою інтерпретацією [150, с. 114], а для нашої роботи це набуває принципового значення. Інтерпретація є важливою складовою процесу сприйняття мистецтва аудиторією і залежить від особливостей суб'єкта сприйняття,— його індивідуальності, соціального статусу, рівня розвитку й т. ін. [150, с. 114].

В музичному енциклопедичному словнику інтерпретація розглядається як процес звукової реалізації нотного тексту, тобто, тут акцентується саме на виконавській творчості [123]. На думку О. Котляревської, «Інтерпретування є специфічною формою культурної діяльності, що спрямована на виявлення смислу музичного твору» [87, с. 4]. Як відзначає музикознавець, у музичній практиці інтерпретація функціонує у двох основних формах: як безпосередній результат роботи свідомості, з відповідним

---

[14] *Латинське дієслово interpretor має різноманітні значення, які, у свою чергу, мають декілька аспектів: змістовний (тлумачити, роз'яснувати), мнемонічний (допомогти комусь щось згадати), мовний (перекладати), розумовий (мати судження), поведінковий (вирішувати).*

оформленням у вигляді комунікативно спрямованого тексту, та як проміжний елемент розумової діяльності без втілення у певну зовнішню форму (тобто як момент суб'єктивного судження). В обох випадках у процесі взаємодії з твором мистецтва інтерпретація є обов'язковим компонентом як ідеальний продукт індивідуальної свідомості, об'єктивізовані форми втілення якого належать до сфери соціокультурних феноменів, класифікованих залежно від специфіки окремих особистісних позицій, причетності до музичного явища. До таких соціокультурних феноменів належать виконання, редакція, дослідження, аранжування, обробка тощо. [87, с. 6]. В музикознавстві є кілька концепцій класифікації форм і типів інтерпретації. Наприклад, теоретична та практична форми (H. Riemann), повсякденна, наукова і художня (Є. Губенко) та ін. Відзначимо, що наявність різних систем інтерпретацій надзвичайно важливий момент в існуванні сучасної культури. Кожна з них застосовує свій власний метод, «перекладає» символіку відповідно до власного прочитання, має свої внутрішні обґрунтування, і в цих межах вона невичерпна.

Звичайно, кожна інтерпретація претендує на істинність. Арбітром у таких ситуаціях може стати, на наш погляд, тільки філософська герменевтика, тому що саме вона акцентує у визначеннях тексту проблему розуміння, осягнення сутності життя через уявлення про нього як про своєрідний текст (текст існування світу). Філософський словник засвідчує, що герменевтика — це «…мистецтво і теорія тлумачення, що має на меті виявити смисл тексту, виходячи з об'єктивних (граматичне значення слів та їх історичні обумовлені варіації) та суб'єктивних (наміри авторів) підстав» [195, с. 70]. Місія герменевтики при використанні різних систем інтерпретацій щодо аналізу певного твору повинна полягати у демонстрації меж кожної, оскільки кожний окремий тип інтерпретації стільки виявляє, скільки й приховує.

Сам процес музичної інтерпретації, виконавської чи музикознавчої, на нашу думку, в цілому відбувається за єдиною схемою. Інтерпретація починається з певного припущення чи висування гіпотези. Потім з них виводяться наслідки, що зіставляються з відомими даними або свідченнями. Якщо ці наслідки

узгоджуються з усіма даними, якими володіє дослідник, він осягає зміст або значення тексту. Однак у процесі будь-якої інтерпретації ми завжди спочатку маємо справу з фактами, які прагнемо зрозуміти і пояснити, а для цього розкриваємо їх зміст або значення. Підкреслимо, незважаючи на те, що під метою інтерпретування розуміється виявлення початкового смислу музичного твору, реальний результат завжди супроводжується виникненням нового змістовно-смислового плану.

Розглянемо детальніше процес інтерпретації саме фортепіанного твору. Його мистецтвознавча інтерпретація починається з «вибору вихідної позиції» (Ю. Борєв), тобто певної установки, принципів спрямування аналізу та його початкової парадигми — попередньої концепції смислу твору, що підтверджується або заперечується подальшим його дослідженням. Після прослуховування формується первісне уявлення про твір на основі інформації про світогляд композитора, якщо можливо, попередніх прочитань цього твору іншими музикознавцями, а також, на думку О. Котляревської, виявляється «… ступень «програмності»…, історико-логічної та ціннісно-оціночної визначеності твору…» [87, с. 8–9]. На цьому етапі у музикознавця народжується загальний, власний погляд на фортепіанний твір, не поглиблене у конкретику образних сфер, а «абстрактне» його прочитання.

Наступний етап мистецтвознавчої інтерпретації передбачає з'ясування зовнішніх зв'язків твору. Фортепіанний твір різнобічно багатопланове розглядається шляхом послідовних аналітичних дій — від загального до конкретного, від врахування реально-соціологічних та гносеологічних факторів до використання історико-культурного, порівняльно-історичного, творчо-генетичного, біографічного підходів. Так, соціологічний підхід дозволяє акцентувати реальність, яка спонукала автора до втілення певного змісту. Гносеологічний аспект веде до визначення ступеню художньої правдивості фортепіанного твору у відповідності з проблематикою онтологічного характеру. Історико-культурний підхід передбачає розуміння фортепіанного твору як частини духовної культури, національної, світової. Він виявляє взаємозв'язок цього твору з широким історико-культурним полем, зокрема, з аналогічни-

ми явищами в інших видах мистецтв. Загальномистецький фон стає джерелом інтерпретації конкретного фортепіанного твору, оскільки висвітлює певні традиції, в руслі яких він з'являється, соціально функціонує. Порівняльно-історичний підхід спирається на художні взаємодії, які відбуваються в одному виді мистецтва і стосуються змісту, форми, художньої мови творів. Біографічний підхід є засобом прочитання фортепіанного твору крізь постать автора, тому що у творі завжди зберігається неповторна особистість його творця. Творчо-генетичний підхід поєднує вивчення історії написання твору та засобів його прочитання, враховуючи психологічний, текстологічний, хронологічний, життєвий, об'єктивно-фізичний аспекти: «Будь-який естетичний елемент, будь-яка поетична форма, конструкція, від найпримітивніших до досконаліших і складніших, можуть бути науково усвідомлені найбільш чутливо, тонко і єдино правильно тільки при повному вивченні їх зародження, визрівання та завершення» [142, с. 22]. Таким чином, можна підсумувати: етап дослідження зовнішніх зв'язків фортепіанного твору виявляє багатство і оригінальність естетичних відношень, що художньо відбиваються в ньому, а також висвітлює твір на основі даних про композиторську індивідуальність та авторське відношення до світу.

Виявлення внутрішньої організації фортепіанного твору визначає наступний етап інтерпретування. Він являє собою рух в середину музичного тексту з використанням різних методів аналізу — структурного, стильового (або жанрово-стильового), семіотичного (або знаково-семантичного), інтонаційного, системного. Структурний аналіз дозволяє дослідити твір як систему прийомів, зумовлених єдністю художнього завдання. Художній твір — це живий організм, і структурний аналіз в певному значенні його «омертвляє». Проте таке «омертвляння» є необхідним етапом його всебічного осягнення. Стильовий аналіз в цілому здійснюється шляхом виявлення загального й особливого, інтонаційний — порівнює інтонаційну систему фортепіанного твору з інтонаційним фондом епохи (про це йшлося раніше). Внаслідок такого аналізу виявляється міра інтонаційної свободи творчості автора і визначається цінність інтонаційної

системи твору. Критерієм такої цінності є інтонаційне багатство, емоційна наповненість, напруженість, логічна та семантична насиченість фортепіанного твору. Семіотичний аналіз, головний для нашого дослідження, припускає розглядання фортепіанного твору як знакової системи й виходе з положення про мистецтво як язик: «Музичний твір в цілому є складною системою знаків та знакових комплексів, що є особливою формою передання певної інформації» [87, с. 8]. На даному етапі інтерпретування починається процес осмислення фортепіанного тексту. Докладніше він буде розглянутий дещо пізніше. Взагалі на цьому рівні аналізу музикознавець сприймає і усвідомлює незмінні компоненти тексту, які передають безпосередні значення: це всі точні вказівки композитора, що маються у даному творі. Далі визначається контекст обраного знакового об'єкта, тобто осмислення інформації безпосередніх значень із зовнішніх позицій — драматургічних (образний смисл) та композиційних (функціональний смисл).

Кінцевий етап інтерпретації тексту — осягнення смислу — здійснюється за допомогою засобів цілісного бачення твору, інструментів синтезу, технології узагальнення, що реалізує вихідну установку та систематизує результати аналізу його зовнішніх і внутрішніх зв'язків та його функціонування.

Оскільки інтерпретування, як процес, спрямований на розуміння явища, його репрезентацію і завжди пов'язаний з виявленням і трактуванням смислових структур, то з цього погляду фортепіанний твір являє собою динамічно організовану систему різних знаків і знакових комплексів. Вони є своєрідними моделями, на усвідомлення смислового значення яких впливають історичні, соціокультурні та індивідуально-психологічні фактори. Тому смисл — це культурно-історична, емоційно-психологічна, філософсько-естетична інформація, замкнена в знаковому об'єкті [87, с. 9], яку музикознавець прагне розшифрувати. Проблема розуміння знаку в музичному мистецтві досліджувалася багатьма українськими музикознавцями. Музичний знак, на думку С. Шипа — це звукові предмети (фізично або ідеально репрезентовані), що зберігають і передають майже всі відтінки соціальної інформації, зокрема,— емпіричний досвід людей, досвід їх релі-

гійного, «надчуттєвого» переживання світу, естетичне відношення до світу й т. ін.[218, с. 49]. Як музичний знак музикознавець розглядає окремий звук, інтонаційний зворот, ритмічний мотив, акорд, поліфонічну лінію, речення, тематичний розділ і навіть музичний твір в цілому, тобто будь-яку одиницю звукової форми, що має певне значення (семантичний смисл).

Новий акцент у визначенні знаку з позицій нотного тексту пропонує О. Жарков: «Знак — це графічно зафіксоване висловлення певного музичного змісту і параметрів засобів виразності, … засноване на визначеній інтонаційній моделі композитора … втілює її інтонування, яке в тексті стає нотною формою інтонації» [49, с. 45–46]. Музикознавець відзначає, що проблема інтонування тісно пов'язана з проблемою «розуміння» музичного тексту, бо в інтонуванні, у власному його процесі, відбувається становлення смислу, його кристалізація. «Розуміння — це здатність сприйняти, розшифрувати її (інтонації) смисл і відповідним чином на нього відреагувати, а також власне процес цього сприйняття, розшифрування смислу та відповідного реагування» [211, с. 7–14].

Зазначимо, що знаками інтерпретації фортепіанних творів на рівні вербальних описів будуть словесні означення суб'єктивного інтерпретування музикознавця-аналітика. Підкреслимо, що вони все ж повинні спиратися на об'єктивовану в масовому сприйнятті думку-відношення до об'єкта опису, бо інакше ця думка виявиться не сприйнятою, відкинутою [145, с. 38–39].

Таким чином, для того, щоб зробити аналіз смислової складової фортепіанного тексту, музикознавець має розшифрувати та вербально описати смисл музичних знаків або закономірностей. Саме при такому відношенні інтерпретатора до тексту виявляється його підтекст: «Підтекст — поняття дуже просте, це не виражена в словах думка. І тільки» [186]. З одного боку, підтекст — це сукупність смислів, що з'являються в результаті взаємодії кодів тексту, контексту і кодів власного життєвого досвіду інтерпретатора. З іншого боку, підтекст — лише частина загального смислу твору. Якщо текст — провідник інформації, відкритий композитором для реципієнтів як інформаційний канал, то підтекст —

інформація, до якої відкритий доступ через цей канал, причому кожен бере лише її частину. Зазначимо, що інтерпретатор фортепіанного тексту виявить певний підтекст тоді, коли «прочитає» текст крізь призму обраного ним контексту. Потенційний же підтекст твору містить у собі всі варіанти смислів, що виникають в результаті вибору того чи іншого контекстуального зрізу [184, с. 176]. У зв'язку з викладеним важливим для нашої роботи є визначення самого поняття «контекст». Максимально широке розуміння його таке: «… все, що оточує акт комунікації…, весь світ, точніше, все те, що актуальне для учасників комунікації» [184, с. 165]. У застосуванні до культури музичного твору контекст розуміється як весь комплекс уявлень автора про дійсність, що викликає у слухача певні емоційні та інтелектуальні реакції. Отже, музичний твір виявляє себе не тільки в результаті аналізу його структури, а і в результаті вивчення того, як він сприймається, як співвідноситься з поширеними у суспільній свідомості нормами та уявленнями. «Ми можемо розглядати музичний твір з позиції тих або інших часів, менталітету, моменту розвитку суспільної свідомості, культурних традицій, … настільки широке культурологічне розуміння контексту дозволяє містити у собі всі ці ракурси» [184, с. 175]. Уявлення про контекст як про позатекстову реальність теоретично містить в собі всі можливі точки зору на текст — реалізовані та віртуальні. А оскільки якість і кількість нашого досвіду (життєвого досвіду кожної людини і всього людства в цілому) — постійно змінювана характеристика, кількість можливих «точок зору», в принципі, нескінченна [184, с. 176]. Загальне мистецтвознавство визначає контекст як: «… закінчений за смислом уривок письмового або усного мовлення, в межах якого можна усвідомити значення окремого слова (чи фрази), що є його складовою…» [20]. Музикознавці дотримуються думки, що контекст — це явище семантики, «…система відносин, що визначає поведінку елемента в тексті… Мета контексту — постійно створювати нові ситуації, які й складають логіку розвитку тексту» [3, с. 51].

Зведення воєдино наведених тут думок дозволяє визначити підтекст фортепіанного твору як інтерпретацію взаємозв'язку

тексту і контекстів, і саме в аналізі підтексту бачити розуміння смислу твору й усвідомлення власне процесу розуміння [185, с. 182]. Але, як уже зазначалося, розкриття значення (смислу) тексту не обмежується аналізом логіко-граматичної структури (структурний, стилістичний, семіотичний, інтонаційний аналізи), а багато в чому визначається виявленням намірів композитора, а це, у свою чергу, припускає звернення до інтуїтивно-емпіричних і суб'єктивно-психологічних факторів [151, с. 171]. Уявлення, перевтілювання і «вчувствование» в текст, про яке постійно говорять герменевти, означає не що інше, як використання особистого досвіду суб'єкта для розкриття значення тексту і досягнення інтуїтивного розуміння [151, с. 171]. Розуміння виявляє об'єктивний шар культурних традицій, відбитих, з одного боку, в тексті, а з іншого боку,— в духовному світі і культурі інтерпретатора [19, с. 424–425]. Справді, з герменевтичної точки зору, розуміння розглядається як процес співпереживання у свідомості інтерпретатора думок, почуттів, мотивацій, намірів іншої людини остільки, оскільки вони знайшли свою об'єктивацію в продуктах духовної культури. На думку Фр. Шлейермахера, розуміння відбувається у процесі діалогу між автором та інтерпретатором [90, с. 53]. Будь-яке пізнання, розуміння, осмислення є результатом зіткнення, взаємодії. Пізнання (осягнення) смислу як предмета інтерпретування здійснюється шляхом його покладання у процесі особистісного діалогу з твором. В діалозі інтерпретатор реконструює текст, тобто розкриває смисл, вкладений у нього, і тим самим прагне зрозуміти його. Розуміння постає тут як відношення двох язикових систем, знаково-символічних понятійних систем, одна з яких повинна бути виражена в термінах іншої. Дильтей вважав, що за допомогою розуміння ми розкриваємо духовний світ інших осіб. Хоча ми й не можемо жити життям інших осіб з їх оригінальним досвідом, вважає він, але за допомогою інтерпретації, що включає уявлення і перевтілення, можемо досягти вторинної безпосередності [90]. Та це можливо за умови глибокого, всебічного вивчення інтерпретатором мови епохи, умов суспільного й особистого життя, світогляду, індивідуального стилю і манери викладення автором матеріалу твору, що

досліджується. На думку західнонімецького теоретика Г. Гадамера, розуміння — це процес злиття (змішання) горизонтів. Різні горизонти — це точки відліку (передсуди) інтерпретатора і того, що інтерпретується. Саме по собі слово «передсуд» (Vorurteil) означає перед-судження, тобто судження (Urteil), винесене до остаточної перевірки всіх фактично визначальних моментів [27, с. 322–323]. Щоб довідатися, які упередження є помилковими, щоб позбутися негативних передсудів, необхідно постійно вести діалог з досліджуваним текстом, постійно запитувати традицію. Традиція, за Г. Гадамером, це не те, що просто здійснилося і що ми у процесі досвіду вчимося пізнавати; воно саме з нами заговорює, подібно деякому «Ти» [27, с. 336]. Таким чином, змішування горизонтів, яке можна визначити як взаємодію між інтерпретатором і тим, що інтерпретується, включає процес звернення з питаннями до того, що інтерпретується, при сподіванні, у свою чергу, на несподівані (неспроектовані) відповіді і питання до інтерпретатора. На думку Г. Гадамера, справжня розмова ніколи не буде такою, якою ми збираємося вести. Співрозмовники (інтерпретатор і те, що інтерпретується) в розмові — не стільки ведучі, скільки ведені. Ніхто з них не знає заздалегідь, що «вийде» з розмови. З цього випливає, що «змішування горизонтів» — це обов'язкова відмінність в передумовах, в питаннях і відповідях інтерпретатора і того, що інтерпретується, що забезпечене традицією. Водночас — це спільність, єдність горизонтів, що, знову ж, зумовлено приналежністю до однієї традиції, сутність якої упорядковує повторюваність горизонтів. Слід наголосити, що головна тенденція герменевтики Г. Гадамера — суб'єктивістська. Єдиним інструментом розуміння художнього тексту Г. Гадамер вважає свідомість інтерпретатора, внаслідок чого відпадає будь-яка потреба в методиці розуміння смислу твору [19, с. 438]. Як слушно, на наш погляд, зазначає М. Бахтін, «…не можна перетворювати текст, що інтерпретується на «суто свій». Абсолютизація суб'єктивного фактора приводить до релятивізму і, зрештою, до агностицизму» [8, с. 371–172]. Зазначимо, що творче розуміння не повинне відмовлятися від сучасності, від своєї культури. Усвідомлення дослідником того, що він перебуває в теперішньому

часі, в сучасній йому культурі, дозволяє поглянути на предмети зі сторони. Але вилучити суб'єктивний фактор з герменевтичного пізнання не можна. Саме він визначає діалогічну природу гуманітарних наук.

Отже, огляд і стисла характеристика методологічних засад розуміння фортепіанних творів, форм та методів їх інтерпретування дозволяють дійти таких висновків:

- при інтерпретуванні фортепіанних творів розуміння стає опорною ланкою для досягнення кінцевого результату — художньо аргументованої «інтерпретаційної версії» [120, с. 3];
- розуміння є інструментом для виявлення і художнього відчуття смислової неповторності музичного твору;
- на кожному з етапів комунікації (композитор — виконавець — музикознавець-слухач) розуміння смислу музичного твору буде іншим;
- процеси осмислення ніколи не приведуть до абсолютного й остаточного розуміння іманентних властивостей музично-інтонаційного матеріалу, що інтерпретується. Є багато різних концепцій та підходів до проблеми розуміння твору, немає єдиного його визначення, але найближчим для нашої роботи є розуміння музичного тексту як процесу «осягнення та породження смислів».

Розглянуті у підрозділі структурні закономірності мистецтвознавчої інтерпретації фортепіанних творів дозволяють виявити риси загального і особливого у їх жанрово формотворчих і стильових втіленнях та унікальність, художню неповторність твору, що є важливим чинником для його соціокультурного функціонування.

## 2.3. Музично-теоретична аналітика

Пошуки сучасної методології аналізу фортепіанної творчості зумовлені докорінними змінами, що відбулися у художньому мисленні українських композиторів в останнє двадцятиріччя минулого століття. Методи дослідження, що існували до 60-х років, були орієнтовані на принципи класико-романтичної традиції з її єдиними стильовими нормами. Для музичних творів тих часів межі виконавських та музикознавчих трактувань були окреслені порівняно ясно: ці твори аналізувались на основі нотного тексту (звичайно, з привнесенням необхідних загально-історичних, музично-історичних, і музично-соціологічних відомостей).

Слід нагадати, що у 30-х роках XX ст. у середовищі радянських музикознавців (Л. Мазель, І. Рибкін, Л. Кулаковський) почала розроблятися ідея цілісного аналізу. У названий період цілісний аналіз твору відіграв велику роль: він сприяв необхідному на тому етапі загальному підйому аналітичної техніки та аналітичної культури [106, с. 54]. Метод цілісного аналізу передбачав проводити дослідження не відриваючись від генезису твору, а також припускав враховувати всі існуючі зв'язки структури твору з його «позатекстовими» факторами. Якщо у 20–30-х роках це вважалося теоретично можливим і практично здійснювалося при аналізі творів І. С. Баха, Ф. Шопена, О. Скрябіна, то вже на початку другої половини століття стало ясно, що кількість цих зв'язків настільки різноманітна, а дослідження кожного з них може бути настільки широким, що стала очевидна його громіздкість.

У 60-ті роки з'явилося багато праць з питань методології аналізу сучасної (на той час) музики. Йдеться про дослідження М. Тараканова, С. Слонимського, Ю. Холопова, Ю. Тюліна, Л. Мазеля, які розглядали творчість, в тому числі й фортепіанну, радянських та зарубіжних композиторів в найрізноманітніших аспектах: з погляду гармонії, ладу, ритму, процесів розвитку й формоутворення. Саме в ці роки здійснюються спроби використання й інших методів дослідження. Так, роботи Ю. Лотмана — «Лекції по структуральній поетиці», пізніше — його книга «Структура художнього тексту», В. Свідерського — «Про діалектику елементів і структури», пізні-

ше — книга В. Свідерського і Р. Зобова — «Нові філософські аспекти елементно-структурних відносин» переконливо довели, що вивчення структури явища допомагає проникнути в його сутність і є ефективним інструментарієм пізнання. Ці ідеї знайшли позитивний відгук в роботах Ю. Кона, В. Медушевського, В. Гошовського, Б. Каца та інших музикознавців, що виявили можливості методів структурних досліджень, а також ті межі, поза якими вони практично не дають результатів. Проте у цих роботах знайшли своє підтвердження головні тези структурної методології — про те, що структура не є сумою її елементів, про ієрархію структурних рівнів й т. ін. Сьогодні, на наш погляд, структурний аналіз повинен бути ланкою цілісного дослідження, що на одному із своїх етапів, при необхідності, «омертвляє» художній твір (про що вже йшлося у 2.2), але потім щоразу повертає йому його «жвавість» і «дієвість». Як продовження структурних методів з'явилися дослідження, що розглядали те чи інше явище як систему або як елемент певної системи, у зв'язку з чим вони отримали назву «системних». Зазначимо, що ці дослідження здійснювались переважно на фольклорному матеріалі. Поступово музичні твори почали розглядатися з урахуванням особливостей сприйняття, що давало додаткові відомості про їх форму та зміст. Цей аспект дослідження був розвинений у теоретичних тезах Б. Асаф'єва, у працях В. Цуккермана («Про два протилежних принципу слухацького розкриття музичної форми»), Є. Назайкинського («Про психологію музичного сприйняття). У 70-і роки у радянському музикознавстві сформувалось два основні напрямки соціологічних досліджень музичної культури — теоретичний та прикладний. Перший репрезентований роботами А. Сохора, Ю. Капустіна, другий — конкретно-соціологічними дослідженнями колективу московських вчених під керівництвом Г. Головинського та Е. Алексєєва, уральської групи В. Цуккермана. Книга Ю. Капустіна (1985) чи не перше в музикознавстві монографічне дослідження теорії, історії і праксикології музично-концертного життя колишнього СРСР. Автору вдалося теоретично поставити й емпірично обґрунтувати шляхи й методи рішення багатьох проблем, актуальних для соціальної практики радянської музичної культури. Справді, конкретно-соціологічні дослідження дозво-

ляють виявити соціальне функціонування твору, середовище його поширення, рецепційні переваги й орієнтації публіки. Вони, поряд із статистичною методикою, дозволяють побачити загальну картину цих процесів. На основі здобутих даних Ю. Капустін відзначає, що соціальне буття твору — це його видання, взаємодія з аудиторією, формування суспільної думки, інтерпретація його критикою. Ці фактори не тільки не байдужі для прочитання художнього твору, а становлять один із ключів для його сучасної інтерпретації та оцінки [19, с. 467].

Характерно, що на початку кожного етапу, відзначеного появою чергового, так званого «нового методу», виникала надія, що саме він дасть відповідь на всі питання, що поставали перед музикознавцями-аналітиками. З вивченням його сутності ставало ясно, що кожен з методів має властиву тільки йому сферу застосування. В цьому полягала обмеженість, та водночас і сила кожного з них, оскільки жодними іншими методами певні дані одержати було неможливо. Звідси поставала потреба в наступному методі для доповнення попереднього. Так, структурний метод природно підводив до системного, вивчення проблем сприйняття — до соціологічного і семіотичного, вивчення творчого процесу — до текстологічного й т. ін. Що стосується цілісного аналізу, то до кінця 70-х років панувала думка, що він повинен враховувати як аналіз структури твору, так і виражальних засобів, що залежать від відповідного типу музичної культури з її особливостями музикування, визначеними жанрами, формами, нормами музичної мови, особливостями письмової фіксації музичних творів, семантикою типових інтонаційно-гармонійних комплексів, метроритмічних формул, тембрів, темпів, видів фактури, динамічних зіставлень. «Іноді підкреслювалося, — пише Л. Мазель, — що при аналізі важливо брати до уваги не тільки широкий художньо-історичний фон, а й історію створення композитором даного твору, зокрема, чернеткових рукописів, ескізів. Нарешті, нерідко вказувалося на необхідність враховувати сформовані традиції виконання твору» [106, с. 311, 312, 136]. Наприклад, специфіка аналітичного методу В. Цуккермана перебувала в органічній єдності аналітичного дослідження музики та високохудожньої її демонстрації: «… роль

сприйняття, роль емоційного переживання як вихідного, а головне, невід'ємного компонента аналізу важко переоцінити, бо за всім цим стоїть, як нам мислиться, глибоке переконання: сутнісне художній твір осягнути до кінця тільки жодним розумом неможливо; він осягається також інтуїцією або душею… аналіз музичних творів не тільки наука, а якою мірою і мистецтво, бо вимагає від того, хто аналізує, не тільки великих знань, а й, частіше, художньої сприйнятливості» [18, с. 37]. Аналіз у В. Цуккермана завжди увінчувався чудовим художнім виконанням фрагменту, що розглядався, якщо необхідно — то й усієї п'єси. В цьому сенсі цілісність аналізу можна розуміти не як різнобічність охоплення, а як повноту простеження шляху від закономірності музики, що раціонально формується, до чутливого сприйняття живого її звучання.

Підсумовуючи, слід сказати, що для розвитку музикознавства цілісний аналіз, безумовно, став принциповим кроком уперед. Але найповніше цілісний аналіз виявляється на матеріалі якого-небудь окремого твору, зв'язок якого з історичним контекстом розглядається хоч і з подробицями, та все ж не досить повно. Менше уваги при цілісному аналізі приділяється і критеріям художньої цінності твору. Почасти це пояснюється тим, що, як правило, для аналізу залучаються музичні явища, визначені у своїй мистецькій цінності. Так, відомий музикознавець Ю. Холопов, головним у сфері аналізу музичних творів бачить саме ціннісний аналіз. Його полемічна стаття в журналі «Радянська музика» (1988) містить виклад музикознавцем, доктором наук багаторічного досвіду й результатів своїх досліджень. Так, головну відмінність між цілісним та ціннісним аналізом Ю. Холопов бачить у спрямованості кожного на різні пласти змісту музичного твору. На його думку, головне завдання цілісного аналізу — що передає музика, якими засобами вона передає зміст, а головне завдання ціннісного аналізу — добра музика або погана, й чому [200, с. 88]. Цілісний аналіз спрямований на розкриття сюжетного змісту музики у єдності по можливості з усіх її боків; ціннісний, спираючись на точні уявлення про музичну структуру, виявляє не всі аспекти музики, а лише окремі… «Ціннісний аналіз, що припускає перебування в духовній атмосфері музичного твору, переживання … його духовної, естетичної сутності неможливий як

спокійне об'єктивне споглядання; він є активною взаємодією об'єкта та суб'єкта» [200, с. 88]. Тому, на думку музикознавця, ціннісний аналіз припускає наявність естетичної позиції, якої дотримується аналітик і для якого аналіз є водночас процесом естетичного самоформування (обраний твір ближче до ролі каталізатора) і разом з тим — хай незначна за величиною, але все ж — дія по установленню естетичних оцінок [200, с. 88–89]. Ю. Холопов підкреслює, якщо метод справді ціннісний, то можливо, припустив будь-які жанри й технічні прийоми аналізу, навіть систематизувати їх за критерієм ціннісної традиції, ділити аналізи на «добрі» та «погані», з будь-якими технічними прийомами (у тому числі змішаними), в залежності від музичної цінності результатів [200, с. 89].

Протягом 80–90-х років музикознавці віддали належне принципу вибіркового сполучення різних методів музичного аналізу залежно від мети дослідження (Є. Назайкинський, Н. Шахназарова, В. Холопова).

Поперед ніж звернутись до питань сучасної музично-теоретичної аналітики, варто зупинитися на основній тенденції розвитку музики у другій половині XX століття — її «разгерметизації» (В. Холопова). Так, до концертного залу почали проникати елементи театру, іноді ритуальної дії, слухачі залучалися до виконання, традиційні інструменти доповнювалися технічними засобами (магнітною плівкою, динаміками). Внаслідок глобального характеру культури стали тісно зближуватися світові регіони, полістилістика — здійснювати тотальний синтез сучасного й історичного. Спостерігається стирання граней між творчістю композитора і виконавця, між твором завершеним (res facta) й незавершеним (non res facta). В одному композиторському стилі можуть поєднуватися авангардизм і ретро, математично розрахований конструктивізм та інтуїтивізм.

Всі ці фактори, впливають передусім на специфіку формоутворення в композиторській творчості, яку у 80–90-і роки XX століття складають поліпараметровість, багаторівневість і «повна індивідуалізація музичної композицій» [204, с. 453]. Поліпараметровість музичної мови виявляє наявність у музичній формі не двох класичних основ — тематизму і гармонії, як було рані-

ше, а значно більшої їх кількості: мелодики, ритміки, звуковисотності, фактури, динаміки, тембру, артикуляцій тощо; багаторівневість означає, що основи формоутворення різномасштабні і діють на трьох основних рівнях: макрорівень, медіорівень або мідлрівень та мікрорівень. На макрорівні в сучасній музичній аналітиці розглядаються типи драматургічної організації, на медіорівні — типи тематичної організації, на мікрорівні — типи організації на основі сонорики, «параметру експресії», ритміки, висотності, фактури, поліфонії, методу серіалізму.

Підкреслимо, що повна індивідуалізація музичної композиції у творчості українських композиторів виникає з тих причин, коли при необхідності створення навіть елементів мікрорівня, починаючи з самого музичного звуку, реалізація індивідуального замислу автора захоплює всі рівні форми, не залишаючи приводів для традиційних. Таким чином, форма стає таким об'єктом творчості, яким раніше були мелодичний тематизм, пізніше фактура й інструментування, почасти гармонія. Справді, сьогодні кожен композитор робить власний, індивідуальний вибір серед безлічі звукових об'єктів і застосовує до них певну систему відповідностей, упорядковуючи цю безліч, створюючи форму твору [42, с. 17]. Тому форми творів багатьох сучасних композиторів, більш авангардного спрямування, принципово орієнтовані на атиповість композиційних рішень, на порушення традиційних схем і канонів. Можна говорити про те, що форма, розвиваючись у музичному просторі сучасного світу, «переборює зашкарублість (традиційних) схем і конструкцій, розсовуючи їх, скасовуючи, але щоразу народжуючись заново» [6].

Алеаторичні форми, утворюючись при допущенні в композиції тієї чи іншої міри авторської непередвизначеності, рішення за вибором виконавця, набувають у творчості вітчизняних композиторів цього часу значного поширення. Алеаторні тенденції багато в чому пов'язані як з новітніми науковими досягненнями (теорія випадкових чисел), так і з найдавнішими інокультурними ворожильними практиками (китайська «Книга Змін»). Підкреслимо, що провідного становища у творчості українських композиторів дістає місцева алеаторична форма («мала», «контрольована», «обмежена» алеаторика), яка представляє побудову на основі алеаторики розділу

форми. В таких композиціях алеаторика екстраполюється на звуковисотні, метроритмічні, часом — на композиційні параметри. Іноді принцип «alea» поширюється на дії виконавців і учасників так званих «концертних акцій», перетворюючи, таким чином, музичний твір у «таке собі» синтетичне ціле, у свого роду стихійний перфоманс. Загальна алеаторична форма (алеаторика всієї композиції, «відкрита форма», «варіабельна форма», «велика», або «необмежена алеаторика») представляє форму, що припускає кілька варіантів її композиції, за вибором виконавця, у творчості українських композиторів кінця минулого століття майже не зустрічається.

Помітне місце у XX столітті, особливо у другій його половині, посіла наскрізна форма, із схемою *a в c d … n*. Однією із смислових паралелей, що пояснює характер цієї форми, є уявлення в дусі філософії екзистенціоналізму — про шлях людства з нечіткою кінцевою метою. Відповідно до такої логіки, в композиції на перший план виходить процес неперервних змін музичних «подій», а в кінці уникається чи то яке підсумкове ствердження. Такі драматургічні та формотворчі рішення притаманні творчості деяких українських митців авангардного типу мислення.

Композитори другої половини XX століття продовжують використовувати мікроостинатну форму — на основі остинатного повторення мелодичної або мелодико-ритмічної формули тривалістю один мотив або фразу. У вітчизняних авторів почала виявлятися «альтернативна форма» (*від лат. alter — інший*), що введене в науковий обіг В. Холоповою. Це композиція, заснована на кількаразовому чергуванні двох типів музичного матеріалу, з принциповою схемою *а в а в а в …* Така форма пов'язана з явищем макротематизму, оскільки розділи *а а а* складають одну макротему — А, розділ *в в в* — другу мікротему — В.

Що стосується традиційних форм, то у творчості українських композиторів 80–90-х років тричастинна репризна форма піднялася до рівня циклу, перетворюючись тим самим на принцип репризної тричастинності. Із поліфонічних форм збереглися цикли прелюдій та фуг, особливе місце посів канон.

При аналізі доробку українських композиторів останнього двадцятиріччя слід звертати увагу на розширення інтонаційної

сфери. Нових виражальних можливостей у цей період набули інтервали, що тривалий час вважались «немелодійними»; знайомство із східним фольклором розширило сферу інтонування — до нових типів темперації. Один й той же інтервал тепер може служити абстрактною конструктивною одиницею, бути наповненим смисловим та експресивним навантаженням. Така смислова та емоційна наповненість й видозміни внутрішньої сутності певного інтервала залежать від контексту, в якому він знаходиться. Зазначимо, що в умовах граничної індивідуалізації композиційних рішень в українській музиці кінця ХХ ст. нерідко виникає ситуація, коли музична інтонація, як традиційний носій звуковисотних властивостей матеріалу, втрачає свою актуальність через особливу специфіку невисотних параметрів звучання. Її функції беруть на себе інші формотворчі чинники, що мали раніше другорядне значення, а саме: ритм, тембр, динаміка, сонорність як джерела становлення іншопараметрових форм. Все це необхідно враховувати при аналізі сучасних творів вітчизняних авторів. Перш ніж розглянути кожен із названих параметрів, слід зупинитися на таких категоріях, як простір і час.

Зазначимо, що характеристики просторово-часового континуума увиразнюються на межі епох, зокрема, і у 80–90-і роки ХХ ст. із властивими для них «прискоренням» процесів та «стисненням» окремих етапів. Усвідомлення тимчасовості протікання, що знайшло вираження в цілому комплексі показників (метр, такт, періодичність, поява бассо континуо), виявилося в ієрархічності різних рівнів упорядкованості. Різні концепції часу, яких дотримуються українські композитори у своїй фортепіанній творчості, — це прояв єдиної тенденції до подолання односпрямованого тимчасового розгортання, свідчення спатиалізації перцептуального часу. На думку окремих дослідників, у музиці ХХ ст. темпоральність (йде від композицій К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса, Л. Ноно. — *прим. Н. Р.*) стає найважливішим фактором у втіленні задуму твору, а гра різними типами часової і просторової організації включається в драматургічний план (переривчастий чи зупинений час, підвищена чи, навпаки, — згладжена подієвість [187, с. 57]. У зв'язку з цим доречно, на наш погляд, нагадати, що радикальна внутрішня

реорганізація часових параметрів відбулася саме у творчості А. Веберна. Від його досягнень, за словами Ю. Холопова, беруть свій початок прийоми, пізніше застосовані такими композиторами як К. Штокхаузен, П. Булез, Л. Ноно, В. Лютославський [202, с. 166], а нині — українськими сучасними композиторами. Два аспекту відчуття вебернівського часу — час, що зупинився і стиснення, гранична концентрація часових параметрів — при максимальній раціональній контрольованості і вивіреності часової організації — стають повним скасуванням колишньої концентрації часу у творчості вітчизняних авторів [202, с. 169]. Все це зумовлює суттєві зміни у ставленні до такого традиційного параметру, як ритм.

В сучасній українській музиці часовий, ритмічний параметр також спеціально організується як звуковисотна галузь й тематизм. Новою особливістю його, поряд із системою нерегулярності, що здійснилася ще в першій половині XX ст., стає розвиток безакцентного ритму, відсутність пульсації, зникнення темпу, що сприймається.

У творах українських композиторів однією з головних рис в галузі ритму є ритмічна організація із змішаними та перемінними тактами. Аналізуючи таку музику, слід пам'ятати, що перемінні такти мають дуже неоднакові за своїм змістом функції. Одна з них — загострення моторно-танцювального руху експресією часової нерегулярності й акцентуації. Протилежна функція змішаних і перемінних тактів — згладжування ритмічних ефектів шляхом погашення акцентів. Такти, нерівні за тривалістю, лише фіксують границі мотивів та фраз у їх безперервній часовій метаморфозі. В особливому роді сучасної фактури, зокрема у надбагатоголоссі, де музика тече безперервним потоком, нероздільним у часі, для створення відчуття цієї безперервності використовуються тривалості, що заповнюють усі проміжки колишньої дискретної бінарної системи. Беруться тривалості з будь-яким числом у знаменнику: 3, 7, 15, 34 й т. д., і замість поділу на два встановлюється всеподільність кожної даної тимчасової одиниці. Поряд з ними виникають ноти й паузи без точно фіксованих тривалостей, вільне прискорення й сповільнення. З'являється хронометричний запис часу — в секундах, а не в тактах. Конструктивною засадою у багатьох випадках є

мономірність (поняття, запропноване В. Холоповою): нетактовий вид ритміки, що організується пульсацією якоїсь однієї тривалості. Серед важливих видів ритмічної організації, що зустрічаються іноді у творчості українських композиторів, є ряди чисел Фібоначчі (сума попередніх чисел дорівнює наступному), прогресії, серії, поліхроні канони, варіантність груп тривалостей.

В музиці вітчизняних авторів набуває поширення ідея емансипованої паузи, що йде безпосередньо від творчості А. Веберна. Пауза, що колись виконувала функцію музично-синтаксичного розчленовування, в опусах українських композиторів сприймається як один з важливіших компонентів тканини, дорівнюючись у своєму «смисловому» значенні «звуку». Вона може бути репрезентована як знак мовчання, як трагічний провал у тишу, як конструктивний елемент, як беззвучна імітація гри, «гра» у повітрі й т. ін. Як пророцтво лунають сьогодні слова Ф. Бузоні: «Напружена тиша між двома фразами, що сама постає музикою у такому оточенні, дає нам передчути дещо більше, аніж може надати певний, а тому й менш еластичний звук» [21, с. 29].

Що стосується динамічного фактора, то наприкінці XX ст. у творчості українських композиторів він продовжує виконувати одну з найважливіших функцій у побудові та образному наповненні творів. Цікавою, на наш погляд, є точка зору А. Соколова на причини інтенсифікації динаміки в музиці певних історичних періодів. Автор доходить висновку, що «спалахи активності» динаміки, як правило, спостерігаються в музиці переломного історичного періоду. В час значного оновлення специфічних засобів динаміка, як елементарний і неспецифічний засіб, приходить на допомогу слухацькому сприйняттю, беручи на себе функції, типові для специфічних засобів, дублюючи їх і тим самим сприяючи освоєнню їх слухом [167, с. 107–137]. Серед основних тенденцій розвитку динамічного фактору в музиці українських композиторів, які слід враховувати при аналізі творів, виділимо такі:

- розширення шкали динамічних відтінків, поява таких позначень, як fffff та ppppp;
- поява своєрідного «динамічного пуантилізму», де кожен звук виявляється у певному динамічному забарвленні;

- полідинаміка як спосіб диференціації різних тематичних ліній, пластів або звуків у загальній музичній фактурі, а також засіб створення просторових ефектів;
- витонченість динамічної шкали, оперування найменшими відтінками у сфері p та f, співставлення, яки створюють значні за емоційним впливом контрасти.

Треба зазначити, що в музичній мові другої половини XX ст. на перший план виходить розвиток елементів, що раніше належали до сфери творчості виконавців: артикуляція й засоби звукоутворення. Пошуки в галузі фортепіанної музики спрямовані на переосмислення звуку і звучання. Самодостатність звуку, sound for sound стає однією з осей нової парадигми музичного мислення. Нагадаємо, що у 50–60-х роках XX ст. інтенсивний розвиток параметру звуку привів до виникнення сонорики — музики тембрів, де темброві ефекти стали основою музичної композиції. Основний сонорний матеріал склали звучання без визначеної висоти, кластери й нові засоби звукоутворення. Проблема тембру як «цілісної властивості звуку» опиняється у 80–90-х роках в центрі уваги й українських композиторів. Вслуховування у звук, відчуття тону як макрокосмосу породжує загальну тенденцію до глобального темброваго синтезу, що виявляється у творах на різних рівнях: синтез тембру на основі «позатембрового» звукового ряду в додекафонії, синтез музичного й позамузичного в інструментальному театрі, злиття мікротону й тембру в сонорній техніці. Тембр у багатьох творах українських композиторів цього часу із засобу колориту, яким він був у музиці попередньої епохи, стає носієм сутнісних смислових відносин, «тембротемою», «тембромелодією», «темброгармонією» й т. ін. (В. Холопова).

Відзначимо, що фактура у фортепіанній музиці 80–90-х років — один із найважливіших елементів сучасної музичної мови. Нагадаємо, що вона є системою, що організує в музиці художній простір, та разом з цим — стороною музичного цілого. Фактура мислиться як «художня доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, що диференціює та об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів» [125, с. 73]. Тому в сучасній музично-теоретичній аналітиці вона розглядається як

принцип — монодійний, поліфонічний, гармонічний — і як даність (конкретний вид фактури). Характеризують фактуру за структурними та жанровими ознаками. Фактура відіграє важливу роль у створенні контрастів, відмежовуванні розділів, у розвитку матеріалу. В українській фортепіанній музиці переважають тенденції до тематизації фактури та її поліфонічності. Так, багатоголосся репрезентовано гетерофонією, імітаційною контрапунктичною поліфонією, включаючи контрастну, а також поліфонією пластів. В галузі контрапунктичної поліфонії віддзеркалюються нові часові закономірності сучасної музики: тут і витончена часова деталізація мікротематизму вебернівського типу при сполученні безлічі мотивів на короткому відрізку, і з'єднання різних темпів у контрастній поліфонії, а також діагональна фактура з фактурним creshendo — diminuendo, що має місце у творах композиторів авангардного напрямку.

Що стосується гармонії, то загалом у музикознавстві вона розглядається як висотна структура, тобто як компонент звукової тканини і як фактор формоутворення в музиці будь-якого стилю. У творах традиційного напрямку завжди аналізуються лад, акордика, функціональність; визначаються фонічна, динамічна й конструктивна сторони гармонії, функції вищого порядку (тональний план розвитку).

Найхарактернішим для музичної мови українських композиторів 80–90-х років постали як вертикальні структури, що зазнали значної еволюції у багатьох творах різних жанрів, так і мелодичні явища в гармонії. Різноманітність септакордів за їх інтервальним та звуковим складом, за функціональним значенням сполучення діатонічності із насиченою дисонантністю, еліптичністю послідувань, виявлення властивостей септакордів, вільне голосоведіння, що підсилює виразність септакордів, — всі ці засоби вміло використовуються сучасними українськими композиторами. Для композиторської практики позначеного періоду характерним стає застосування моноакордів терцієвої будови у повному обсязі, вертикальне «нарощування» терцій. Зазначимо, що багатозвучні акорди терцієвої структури виконують ті ж функції, що й менш складні співзвуччя. При певних метроритмичних умовах ці акорди можуть бути використані як тоніка.

У фортепіанній музиці вітчизняних авторів широко використовуються акорди з побічними тонами. Усі побічні тони знаходяться у секундовому співвідношенні до акордових звуків. Акорди з побічними тонами можуть бути тлумаченні в окремих випадках як кварто-квінтові співзвуччя; при визначенні будови такого акорду необхідне врахування особливостей розташування звуків. Виразне значення акордів з побічними тонами залежить від рівня закріпленості побічних тонів в акордах терцієвої чи кварто-квінтової структури, від вибору побічного тону, від гармонічного оточення акорду. Кварто-квінтові акорди набули значного поширення у композиторській практиці 60–80-х років. У творенні цих акордів відбивається вплив українського інструментарію та прийомів гри на кобзі, лірі, трембіті на професійну музичну техніку. Гармонічна вертикаль у музиці, породжена мелодичною стихією, утворюється із поєднання, «збирання» горизонталі, яка складається з тривалої в часі квартовості чи квінтовості. Ладогармонічна функція кварто-квінтових акордів зумовлюється гармонічним опірним тоном-басом. Ці співзвуччя функціонують як виразно-змістовна лейтгармонія, що має основне фонічне та драматургічне навантаження. Кластери також притаманні сучасній музиці. Для характеристики співзвуччя істотним є визначення його інтервальних меж та засобу їх заповнення в ладовому та фактурному відношенні. Мелодичні та басофункціональні зв'язки у використанні кластерів відступають на другий план. Істотного значення набувають сонорні ефекти. Фонізм кластерів визначається різними факторами, що впливають на їх сприйняття.

Мелодичні явища в гармонії, як було вже зазначено, також мають місце у творах українських композиторів другої половини XX століття. Органні пункти є однією із форм викладу багатоголосся. Вони можуть мати подвійне значення — функціонально-динамічне та фонічне, що пов'язано з їх місцеположенням у музичній формі.

Політональність постає як одна з найпоширеніших форм поліпластовості. Вона виявляється у суміщенні водночас різних тональностей в окремих пластах музичної тканини. В сучасній музично-теоретичній аналітиці розрізнюють гармонічну політональність, мелодичну політональність та змішану мелодико-гармонічну політональність.

Поліакордика постає як характерний принцип організації багатоголосся з розшаруванням музичної тканини на окремі пласти. Сонористичний ефект поліакорду залежить від консонантно-дисонантних властивостей, акордових одиниць, від їх співвідношення, від розподілювального інтервалу.

Поліфункціональність як одна з форм виявлення поліпластовості знаходить своє втілення у розшаруванні музичної тканини, викликане функціональним протиріччям пластів, тобто незбіжністю ладових функцій у шарах, що звучать одночасно. Поліфункціональність широко використовується в умовах однойменного та паралельного мажоро-мінору і міноро-мажору, в умовах однотерцієвої та хроматичної системи.

В українській фортепіанній музиці різноманітно застосовується мелодична та мелодико-гармонічна модуляція, що стають провідними засобами модулювання. Інтеграція горизонталі та вертикалі є значним етапом в розвитку гармонічного мислення, тим більше — гармонії XX сторіччя. Значну роль у створенні виразності при сполученні мелодичних та гармонічних комплексів має звуковий склад горизонталі, структура вертикалі та їх метроритмічні й фактурні особливості. Цей останній засіб мелодико-гармонічного розвитку має значне поширення у творах вітчизняних українських композиторів останніх десятиліть.

Слід зазначити, що розширення фортепіанної ідіоматики, активне освоєння внутрішнього звуко- темброваго простору роялю (фортепіано) породило низку явищ, що сьогодні міцно увійшли у сучасну композиторську практику вітчизняних авторів. Спом'янемо, що першовідкривачем у цій галузі був американець Г. Коуелл, з ім'ям якого пов'язана техніка гри на струнах всередині інструмента, так званий «струнний рояль» (string piano). Безпосереднім спадкоємцем цих ідей в освоєнні «внутрішнього простору роялю» став Дж. Кейдж, ім'я якого асоціюється, в першу чергу, з технікою препарованого рояля (prepared piano). Творчим імпульсом до винаходу такого роду техніки стало бажання імітувати звучання ударних інструментів, при цьому зміна тембру рояля за допомогою препарації дозволила деформувати звукові параметри інструмента, наближаючи його звучання до темброваго арсеналу. Однак, на наш

погляд, препарації Кейджа, зближуючи тембри рояля з ударними інструментами, значною мірою обмежовують можливості виконавця впливати на темброве забарвлення звука за допомогою туше, засобів звуковидобування, звукорозподілення у вертикальних комплексах. Американський композитор Дж. Крам, який також розширив сферу діяльності піаніста внутрішнім простором рояля (ідея «поширеного», майже завжди акустично підсиленого рояля принципово відрізняється від «поширеного» інструмента Дж. Кейджа), практично у кожному із своїх засобів звукоутворювання залишає для виконавця величезні можливості урізноманітнення барв. За бажанням, піаніст — при виконанні різного роду pizzicatti, glissandi, флажолетів — може змінювати місце зачіплювання струни, кут нахилу пальця і т. ін. Композитор ніби розповсюджує на внутрішній простір ті можливості модифікації будь-якого технічного прийому, що з такою ретельністю століттями розроблялись фортепіанними педагогами та виконавцями у грі на клавіатурі.

У фортепіанній практиці українських композиторів значного поширення набули прийоми звуковидобування саме Г. Коуелла й Дж. Крама, бо зарубіжні композитори не програмують тембр шляхом препарації, а зближують фортепіанну музику з традиціями європейської школи виконавства, допомагають зрозуміти зв'язок між різними національними культурами. Окремі звуки, акорди зберігають більшою мірою колишні смислові функції, почасти наділяються значенням, що були властиві синтетичним цілісностям (мотивам, іншим звуковим послідовностям), структура яких розгорнута в часі (звідси — пуантилізм). В музику впроваджуються також «конкретні звуки» (шуми). «Будь-яке можливе звучання стає музичним, коли воно необхідне у композиційній структурі твору» (К. Штокхаузен).

Огляд авторських концепцій, думок про музикознавчі методи аналізу фортепіанної творчості не претендує на вичерпність. Розглянуті погляди на традиційні і нетрадиційні типи формотворення, засоби організації музичної тканини, явища гармонії, структури, агогіки, артикуляції повинні допомогти нам точніше висвітлити й осягнути особливості фортепіанних творів вітчизняних митців.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ІІ

Урахування багаторівневості дослідження проблем аналізу фортепіанної творчості українських композиторів останнього двадцятиріччя ХХ століття доводить певну правомірність до формулювання деяких важливих висновків. Так, культурологічний рівень аналізу дозволяє на основі існуючих у вітчизняній науці визначень понять «культура», «художня культура», «музична культура» дещо уточнити зміст поняття «фортепіанна культура». В монографії фортепіанна культура розглядається як різновид музичної культури, пов'язаний з культивацією фортепіанного мистецтва в усіх його творчих проявах та історичних надбаннях — фортепіанною творчістю композиторів, фортепіанним виконавством, фортепіанною педагогікою, фортепіанним музикознавством тощо. Доведено, що українська фортепіанна культура посіла певне місце як у національному масштабі, так і у системі світових культурних надбань і духовних цінностей.

Культурологічний контекст дослідження дозволив розглянути образ фортепіано в українській фортепіанній культурі, простежити процес його еволюції одночасно з картиною розвитку української фортепіанної музики. Доведено, що розуміння образу інструменту від кінця ХІХ та у перші десятиліття ХХ століття розвивалося під впливом європейської (Ф. Лист, Ф. Мендельсон) та російської (С. Рахманінов, О. Скрябін) традицій з урахуванням національних рис народного музикування взагалі. Майже до 60-х років романтизований образ фортепіано розумівся як єдино можливий тип музично-інструментального світобачення, який лише у творах деяких композиторів (І. Белза, Б. Лятошинський) збагачувався експресивно-психологічним поглибленням. 60–70-ті роки створюють нові можливості виникнення образу фортепіано, що було пов'язано не тільки з появою різноманітних «нео»-тенденцій, але й із намаганням вітчизняних композиторів поєднати у своїй творчості провідні досягнення світової сучасної музики з національним музичним надбанням. У фортепіанних творах В. Сильвестрова, В. Загорцева, В. Годзяцького знаходимо спроби застосування новітніх методів, технологій, засобів виразності, що відбивали певні пошуки худож-

ніх образів, пов'язаних із сонорним баченням інструменту. Традиційний тип мислення українських композиторів зазначеного періоду збагатився так званим авангардним, що являло принципово новий вид художнього і музичного мислення, коріння якого сягають складних процесів загальносвітового рівня. Було визначено стилістичні сфери, в яких тенденції оновлення в осмисленні образу фортепіано у період 60-х — початку 80-х років позначились найбільш яскраво. Серед них — мелодико-поліфонічний тип письма, лінеарно-колорістичний та змішаний, токатно-лінеарний тип (з токатною основою на першому плані). Зроблений висновок про те, що рецепція образу фортепіано в українській музичній культурі на протязі майже всього XX століття поступово збагачувалася новими розуміннями можливостей інструменту, відображала процеси стильових змін у музичному мисленні.

Підкреслено, що постать композитора у фортепіанній культурі займає провідне місце, тому що саме в ній знаходять відбиття основні тенденції, течії, напрямки, які існують не лише у даній культурі, але у музичній культурі та мистецтві загалом. Встановлено, що сучасні культурологічні контексти аналізу передбачають розглядати фортепіанну творчість українських композиторів у її зв'язках з іншими видами мистецтва, враховуючи світоглядні позиції та специфіку художнього мислення композиторів. Виявлено, що фортепіанна культура 80–90-х років в аспекті композиторської творчості репрезентує різні типи світобачення і світосприймання, які глибинно пов'язані із соціально-психологічними та історико-культурними умовами. Фортепіанна спадщина цього періоду представляє собою синтезування численних естетичних рис «художнього» — від зображення низького й потворного, до прекрасного й піднесеного. Домінантними у свідомості українських композиторів зазначеного періоду постають одвічні екзістенційні дихотомії: «людина і світ», «людина і природа»; спостерігається зіставлення «ідеального», позачасового світу зі сферою «реального», розвиваються принципи ігрового мистецтва, широко втілюються медитативні образи і технології. Доведено, що кінець століття в українській музиці характеризується надзвичайним розширенням можливостей різних видів мистецтва. Процеси їх взаємодії, взаємовпливу у творчості вітчиз-

няних композиторів демонструють прояви поліфонічного бачення феномену фортепіанної культури, в яких розуміння музичного простору доповнюється позамузичними елементами.

Мистецтвознавчі підходи в дослідженні фортепіанної творчості дозволили використати системно-типологічний підхід до розуміння творів: від їх зовнішніх узагальнюючих характеристик до виявлення підтекстів — внутрішніх ознак «прихованого» змісту. Визначено, що процес розуміння пов'язаний з розкриттям смислу або значення нотних текстів творів. До того ж саме мистецтвознавча інтерпретація виступила основою цього розуміння. Були представлені різні точки зору та концепції щодо поняття «інтерпретація», розглянуто процес мистецтвознавчої інтерпретації взагалі. Незважаючи на те, що цей процес спрямований на виявлення початкового замислу фортепіанного твору, встановлено, що кінцевий результат завжди супроводжується виникненням нового поглибленого змістового ракурсу. Цей результат співвідноситься не тільки з образом конкретної культури, але й з тим суб'єктивним образом, що склався у свідомості інтерпретатора. Тому при виявленні смислу фортепіанного твору пропонується враховувати як інтуітивно-емпіричні так і суб'єктивно-психологічні фактори, що зумовлено герменевтичним підходом до тлумачення музичних текстів. Доведено, що інтерпретація нотного тексту фортепіанного твору стає творчим результатом процесу багаторівневого мистецтвознавчого аналізу і синтезу даних, як однією з науково аргументованих інтерпретаційних версій (В. Москаленко).

Музично-теоретичні підходи в дослідженні сучасної фортепіанної творчості українських композиторів обумовлюються специфікою формоутворення, яку у другій половині минулого століття складають таки фактори як поліпараметровість, багаторівневість й «повна індивідуалізація музичної композиції» (В. Холопова). Тому, поряд з використанням традиційних методів аналізу — жанрово-стильових, інтонаційно-семантичних, структурно-композиційних, фортепіанну творчість вітчизняних митців вважається розглядати на основі застосованих у творах засобів виразності, зокрема сонорики, ритміки, висотності, фактури, поліфонії, артикуляції тощо.

# РОЗДІЛ III
# ТИПОЛОГІЯ ПАРАДИГМ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

## 3.1. Образно-концептуальна рефлексивність

Останнє двадцятиріччя XX століття знаменувало в Україні початок нової рефлексії культури. Проблема самопізнання, як одна з фундаментальних у розумінні основ людського буття, позначила одну з основних функцій рефлексії в українській музиці і набула у фортепіанних творах вітчизняних композиторів різноманітних втілень. Справді, осмислення композиторського «я» за допомогою сучасних і традиційних стилістичних моделей є показовим для музичної культури цього періоду загалом і дозволяє українським митцям по-новому осягнути психологічну проблематику сьогодення, з'ясувати своєрідність духовного досвіду фортепіанної музики на межі епох.

Нагадаємо, що, в широкому значенні, рефлексія — це духовна форма самосвідомості художника, зафіксована в структурі музичного твору як його духовна сутність, і яка осягається слухачем як етична цінність музики [215, с. 17–26]. У вузькому, комунікативно-знаковому аспекті, рефлексія є засобом авторського висловлювання: це моделювання розумового акту суб'єкта і психологічних станів, що його супроводжують, інтонаційними засобами музики. Як уже відзначалося, проблема самопізнання актуальна й для фортепіанної творчості українських композиторів, доказом чого може бути твір «Selfreflection 1» for piano and tape К. Цепколенко, створений у Нью-Йорку 1996 року. Нагадаємо, що «tape music» — музика для магнітної плівки — є, по суті, продуктом «перехрещення» таких напрямків, як «конкретна музика» й, власно, електрона. «Tape music», у плані якої проводили свої експерименти французькі та американські композитори у 50-і роки XX ст., кардинально розширила межі художньо осмисленого звукового простору, дозволила актуалізувати як повноцінні елементи художнього цілого особливі акустичні феномени навколишньої

дійсності. Твір «Selfreflection 1» for piano and tape К. Цепколенко є спробою синтезувати ресурси акустичного й робленого (електронного) звукового середовища. У цьому творі внаслідок взаємодії звукового матеріалу, принципово відмінного за якісними характеристиками, створюється унікальне художнє ціле, в якому в музичній формі відображається глибинне розуміння сучасної епохи. В «Selfreflection 1» партія фортепіано є провідною і відтворює космос людської душі. Зміст конкретизується діалогом двох жіночих голосів, записаних на магнітофонну плівку. У висловлюваннях розкривається жахливий образ роздвоєної особистості, яка рефлексує, не може знайти ладу в житті, втратила розуміння сенсу існування. Не випадково, різні фрагменти діалогічного тексту промовляються українською, російською, англійською мовами, а зміст запитань — про сутність буття, про життя і смерть, прекрасне й потворне — відповідає тематиці рефлексивного пізнання (*Додаток А, Нотний приклад № 1)*. Докладніший аналіз цього твору наштовхує на думку, що людина рефлектуюча є людиною внутрішньою у єдності двох її вимірах: душевному (психологія індивідуальності) і духовному (онтологія Буття).

Доведемо, що одним із провідних образно-концептуальних начал фортепіанної творчості українських композиторів на межі епох виступає феномен «гри». У постмодерністському мисленні він став активною складовою, що неодноразово відзначалося музикознавцями [11, 171]. Відомо, що будь яка гра — це вільна діяльність, тимчасовий вихід за межі справжнього життя у сферу, де, за законами теорії ймовірності, панують особливі правила. Гра стирає просторово-часові межі, завдяки їй неможливі раніше поєднання речей і понять стають можливим. Ігрова ситуація дозволяє висміяти або шаржувати серйозні речі; головний принцип гри — рівність усіх — стає одним із структуротворчих елементів постмодернізму, який кожному надає однакове право на висловлювання і не потребує відповіді. Діапазон ігрової стихії, що відтворюється за допомогою музики, охоплює буття людини і природи, світ живий і предметний, реальний та ірреальний, він простягається від велично урочистого до низького, від трагічного до комічного, від священнодійства до побуту, до забави і дозвіл-

лєвої розваги. Ігровий простір, як виявив Й. Хейзинга, незвичайно великий і пронизує собою буття в усій його різноманітності [198]. Не дивно, що в музиці гра також постає в найрізноманітніших ракурсах: етнографічному, дозвіллєво-розважальному, психологічному, філософському. Сучасні українські композитори у своїй творчості загалом охоче звертаються до «ігрової» тематики. Одеський композитор К. Цепколенко так коментує ідею написання власних «ігрових» опусів: «Часто для ідеї створення музики можуть придатися досвід чи явища, пов'язані із світом забав та розваг. Я особисто полюбляю грати в карти і якось відчула бажання відтворити емоційний світ картярської гри. Так виник цикл композицій «Гра в карти». Ці композиції призначені для різного складу виконавців і, як правило, не виконуються в одному концерті. «Вечірній пасьянс» («Evening Solitaire») — «Гра в карти № 2» для фортепіано та «Нічний преферанс» — «Гра в карти № 3» для флейти (кларнета), органа (фортепіано), віолончелі та ударних датуються 1991 роком. «Гру в карти № 1» («Флеш-рояль» для фортепіанного тріо) завершено дещо пізніше — 1992 рік» [217]. Концепція гри по-різному інтерпретується у творчості українських композиторів в різних жанрах. Це, наприклад, камерна кантата «П'єро мертво петлює» О. Козаренка, композиція «Найдовша сутра» М. Денисенко, «Гра звуків» — «Матч з музики у п'яти раундах між кларнетистом і струнним квартетом» В. Рунчака. На нашу думку, в цих творах ігрові елементи постмодернізму створюють у свідомості людини іншу, більш довершенішу реальність, ніж у житті. Притаманний грі змагальний характер постмодернізм доводить у процесі розгортання музичної дії до абсурду, іноді до зламу людської індивідуальності (К. Цепколенко). Концепція гри є основою і наступних фортепіанних композицій, таких як «Evening Solitaire» (1991) К. Цепколенко, «Homo Ludens II» (1992), «Привіт М. К., або трьохСУчасна сонаРна Норма для фортепіано» В. Рунчака, «Грайте в гру» (1994) С. Пілютікова, «Герстекер» (1995), «Ось так!» (1997) С. Зажитька.

Твір «Homo Ludens II» для фортепіано київського композитора В. Рунчака був написаний на замовлення німецької піаністки Д. Гофман. Він є другою частиною симфонії 5-ти виконавців,

де перша — Homo Ludens I для кларнета соло, третя — Homo Ludens III non stop music для віолончелі соло, четверта — Homo orans IV (Людина, що молиться) (1. «Розіпни», 2. «Молитва») на канонічні тексти англійською мовою для сопрано, п'ята — Homo Ludens V — «Інтерв'ю у заїки, або Сім хвилин в трубу» для труби соло. За словами самого композитора, «Homo Ludens II» для фортепіано є одним із моїх творів, що написані для якогось конкретного інструменту solo. Я переслідував ціль створити музику з використанням багатьох сучасних засобів інструментальної виразності, технічних та колористичних прийомів, які використовують композитори та виконавці XX століття у своїй творчості. Видатним прикладом є всім відомі «Секвенції» Л. Беріо» [143].

У даному творі «гра», як одна з форм композиторського мислення, є відображенням індивідуального бачення світу. Справді, процес створення музики є не що інше, як гра, але гра не абстрактна, а наповненою смисленням, образним змістом, безпосереднім емоційним відчуттям. Виявляючи свою творчу фантазію, у «Homo Ludens II» «композитор «грає» знайомими структурами, «моделює» різні афекти гротескного і ліричного. Авторські ремарки відповідають певному образному змісту і допомагають відчути потрібний характер виконання кожного розділу твору. Пам'ятаючи, що найяскравіше «ігровий» елемент реалізується у скерцозності, автор широко використовує цей жанр у своєму творі, порівнює його з епізодами ліричного характеру. Так, після першого розділу твору («А» — 46 тактів) (*Додаток А, Нотний приклад № 2)* Allegro barbaro (по-варварськи дико, різко), що оснований на остинатній фактурній формулі з використанням засобів ударно-мартеллатного піанізму, здалека, таємниче, у вільному імпровізаційному викладі минає розділ «В». Наступний епізод («С» — 26 тактів) йде після фермати, яка у даному контексті може трактуватися як пауза — очікування. Цей розділ характеризується появою гротескного образу, але вже в інакшому фактурному викладенні, ніж на початку твору: безперервний висхідний рух шістнадцятими тривалостями підкреслюється вказівками автора про чітке та виразне виконання (*Додаток А, Нотний приклад № 3)*. В цьому творі «гра» набуває нових звукових форм. Вико-

ристовується багато сонорних ефектів — діатонічні та хроматичні кластери, кластерні комплекси, що виконуються передпліччям обох рук (прийом введений у фортепіанне виконавство американцем Генрі Коуеллом. — *прим. Н. Р.*), гра в струнах роялю. «Гра», що виступає в «Homo Ludens II» як прояв композиторської фантазії, це не тільки «гра» «на інструменті», а й гра «з інструментом». Цей ефект виникає за умови, якщо партія фортепіано (рояля) передає звучання якогось оркестрового інструмента, наприклад, арфи, — що в даному творі відповідає гра в струнах рояля (*Додаток А, Нотний приклад № 4)*. Ця традиція — демонстрування майстерності імітації звучань різних інструментів — йде ще від творчості В. А. Моцарта, згадка про якого зустрічається у поясненнях В. Рунчака до твору. Фонічні ефекти, видобуті з резонаторних можливостей інструмента, впливають на виконавця і слухача не безпосередньо-емоційно, а умоспоглядально-опосередковано. Технічні прийоми перетворюються на гру в буквальному значенні цього слова. Композитор немовби протиставляє себе виконавцю, вступаючи в гру з ним: йому цікаво, впорається той чи інший соліст з певними завданнями чи ні. Як відзначає сам композитор в інтерв'ю газеті «Music Time» (England) «Homo Ludens II» вимагає рідкісного ступеню фізичної гнучкості від виконавця, котрий мусить постійно переключатися від клавіатури до струн, від сидіння до вставання, — все це не перериваючи його (твору. — *прим. Н. Р.*) токатноподібної віртуозності» [143].

У творчості іншого київського композитора С. Зажитька ігрові елементи співіснують з елементами театралізації. Згадаємо, що театралізація музичного процесу йде від естетичних принципів К. Пендерецького, де виняткову роль відіграє своєрідна пластика невимушеної гри інструменталістів-акторів, а сам композитор уподібнюється режисеру, який спрямовує сценічний рух ніби із-за лаштунків. Театральність розуміється С. Зажитьком насамперед як відбиття звукообразів-персонажів. Тому в інструментальних творах українського композитора виникає ефект якоїсь театральної вистави, де події музики неначе розігруються на уявних підмостках. Вже одна з перших фортепіанних п'єс С. Зажитька «Герстекер» (1995) призначалася не тільки для виконав-

ця-піаніста, а й для додаткового персонажа-актора. У цьому творі театралізація є засобом вираження, композиційним прийомом, семантичним кодом. Композитор доручає персонажу комічну роль: все, що робить виконавець за роялем (у роялі, під роялем), він намагається записати на ноти, але не встигає за ходом музики. Партія фортепіано, що містить джазові елементи, має численні словесні позначення для пояснення алеаторичних моментів, які зустрічаються протягом усієї п'єси, та різних принципів гри (удари по роялю, клацання, щипки й т. ін.).

Музичну тканину фортепіанної п'єси «Ось так!», створену двома роками пізніше, сповнює ритмічна стихія. Трактуючи рояль як ударну установку, виконавець грає всередині інструмента, під ним, а наприкінці твору зображує різні ритмічні фігури на власному тілі, до того ж, пританцьовуючи і притупуючи.

Фортепіанна творчість досліджуваного двадцятиріччя відзначена також яскравим втіленням «сміхової» культури — від м'якого гумору до гротеску. Парадоксальність постає у даній сфері як антипод системності «серйозного мистецтва», як основний смисловий та формотворчий фактор. В опусах цього спрямування об'єктом іронії стає не тільки конкретне явище, але й вся система стильових і ціннісних ієрархій, де під сумнів ставиться будь-яка упорядкованість (творчість В. Рунчака, С. Зажитька). Детальніше твори цього спрямування розглядатимуться у підрозділі 3.2.

Відзначимо, що виразно співзвучною рефлексивній творчості українських композиторів цього часу виявилася східна тенденція постмодернізму, зокрема, схильність до медитації. Нагадаємо, що медитативність — це музичне явище другої половини XX століття, породжене прагненням відійти від реальної дійсності, зовнішньої подієвості; поринути у сферу споглядання, відтворити його через призму ідеалізованого бачення минулого й уособлення його з Абсолютом краси і гармонії. Медитація є духовною практикою, мета якої полягає у вивільненні своєї божественної суті, сутнісного «я» з-під влади ілюзорного, нижчого «я» (его) для возз'єднання його з Богом. Доцільно спом'янути, що О. Мессіан був першим композитором, хто назвав свої твори медитаціями, впровадивши у європейську музику нове жанрове позначення.

В образному плані це було затвердження медитації як усвідомленого принципу художнього самовираження. Багато українських авторів наприкінці XX ст. звертаються до медитативних ідей, зокрема, Валентин Сильвестров у «Метамузиці» для фортепіано та симфонічного оркестру, Олександр Щетинський у «Шляху до медитації» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано, Юлія Гомельська — у композиції «Із низин душі» для струнного квартету, Володимир Зубицький у «Шести медитаціях» за Ш. Бодлером для флейти та баяна, Ігор Щербаков у «Концерті» для фортепіано й струнного оркестру. В руслі медитативності сучасна українська фортепіанна музика репрезентована двома, як нам здається, полярними музичними явищами — духовно-релігійного спрямування (твори М. Шуха, О. Щетинського) та ультра-авангардними опусами (твори О. Гугеля, В. Польової, які будуть розглянуті у підрозділі 3.3.). Звернення М. Шуха та О. Щетинського до духовних та світських жанрів з багатовіковою історією розвитку, з одного боку, можна пояснювати загальними тенденціями культури XX ст., різноманітні «нео-явища» якої стали для неї своєрідною візитною карткою. Митці намагалися знайти в історії той фундамент, який допоміг би їм сприйняти і зрозуміти сьогодення. З іншого боку, це специфіка мислення композиторів, їх тяжіння до медитативності, споглядальності, а не до драматичної дієвості. Українські автори порушують у своїх музичних творах вічні філософські питання — земного і вічного, життя і смерті, порядку і хаосу. Доцільно довести, що в контексті підвищеного інтересу вітчизняних композиторів до духовної тематики наприкінці 80-х — початку 90-х років з'являються також композиції і в інших галузях музичного мистецтва: «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» для читця, солістів, хору і камерного оркестру (1996), «Час покаяння» камерна опера для солістів, оркестру на вірші українських поетів 17–18 століть (1997), «Псалом Давидів» для хору і оркестру (1998), «Літургія св. Іоанна Златоуста» (1999–2000) Олександра Козаренка; «De profundis clamavi» для скляної гармоніки (чи фортепіано), флейти та v. c. (1993), «Inter lacrimas et luctum» («серед сліз та печалю») для 2-х v. c. (1995), «Ave Maria stella» для скрипки та баяну (1995–1998), «Canto doloroso» для

кантеле соло (2000) Вадима Ларчикова; «Lacrimosa» симфонія для оркестру (1989), «Lacrimosa» для двох баянів та флейти (1989), «Lacrimosa» для органа (1992), «Dies ire» для органа (1993) Володимира Зубицького; «Cantus aeternus» («Вічний спів») на канонічний текст (латинською мовою) для мішаного хору (1995–1998), «Libera me» для високого голосу та органу (1998) Святослава Луньова; «Cantus supra librum» для симфонічного оркестру (1998) Сергія Пілютикова; «Молитви о живих» на канонічні тексти (1997), «Світлі пісне співи» на канонічні тексти для жіночого хору (1998), «Вранішні піснеспіви» на канонічні тексти для мішаного хору (1999), «Херувимська» на канонічний текст для дитячого хору (1999), «Слово Симона» на текст Симона Нового Богослова для сопрано і органа (2000) Вікторії Польової; «Хрещення, спокуса і молитва Господа нашого Ісуса Христа» для баса, кларнета, тромбона, альта, віолончелі і контрабаса (1996), «Благовіщення» камерна опера (1998), «Під покровом Всевишнього» для мішаного хору a cappela (2000) Олександра Щетинського.

Для харків'янина О. Щетинського духовна природа музики — річ незаперечна. Фортепіанний жанр у його творчості посідає досить значне місце. Так, одним із перших творів композитора була «Музика Харкова» для фортепіано (1981–1989). 1988 року з'являється твір «Хваліте ім'я Господнє», 1990 року — «Моління про чашу», пізніше — Соната для двох фортепіано (1992) та композиція «Наодинці» (1994). За словами автора, твір «Моління про чашу» можна сприймати як музичний коментар до відомого Біблійного сюжету, на що вказує епіграф з Євангелія від Луки 22, 41–43 (молитва Ісуса до Бога-Отця, щоб оминула його чаша страждань). Зазначимо, що композитор прагнув не тільки відтворити емоційний стан, що пов'язаний з тією історією, а знайти його музичний еквівалент. П'єса включає два тематичних елементи, кожен з яких зазнає поетапного розвитку. Ці елементи по черзі стають основою подвійних варіацій. Першій асоціюється з молитвою Ісуса Христа і являє собою тиху мелодичну лінію. Це образ хорового співу, викладений здебільшого одноголосно, і тільки всередині п'єси — поліфонічно. Другий тематичний елемент — акорди з довгим відлунням. Вони нагаду-

ють віддалені звуки дзвонів і сприймаються як щось непорушне та вічне. Підкреслимо, що хор і дзвони — це ті музичні засоби, що дозволяється використовувати під час Служби Божої православною церквою. Відтворенні у фортепіанному письмі, доволі аскетичному, не типовому для цього інструмента, вони мають ознаки звукового феномена — зосередженої молитви (*Додаток А, Нотний приклад № 5)*. Використання принципу протиставлення лінеарного (перший елемент) та акордового (другий елемент) типів тематизму тонко віддзеркалює змістовність твору «Моління про чашу», де проголошується ідея співіснування земних страждань людини й вищої небесної сили, заради злиття з якою потрібно їх перенести. Відзначимо, що мовностилістичною новацією даного твору є поєднання в драматургічно-композиційній логіці твору особливостей одноголосних монодичних жанрів східних культур та елементів античної тетрахордно-ладової системи з поліфонічними принципами розробки тематизму. Відродження композитором інтонаційного тонусу найдавніших музично-історичних епох є зразком неординарного виявлення неокласичної стильової тенденції.

Наступний фортепіанний твір цього ж автора — «Наодинці» — є своєрідним внутрішнім монологом, зверненим до самого себе, що й зумовлює назву твору. Композиція складається з багатьох невеликих фрагментів, які по черзі репрезентують рух і статику. Видовжені акорди чи окремі ноти в даній п'єсі змушують вслухатись у різні звукові спектри. Пасажі з доволі простою ритмічною будовою рухаються щоразу в іншому темпі. Таким чином досягається баланс регулярності та змінності. У творі немає динамічної кульмінації, а розвиток відбувається нібито не хронологічно у часі, а в постійному змішуванні різних етапів трансформації матеріалу. Музична тканина базується на кількох інтервальних структурах, що в умовах атональності об'єднують ціле на рівні мікротематизму. П'єса має споглядальний характер і позбавлена поверхової, зовнішньої ефектності.

Підсумовуючи, зазначимо, що культові традиції, впливаючи на формотворчість, драматургію, структурно-композиційний план фортепіанних творів, не стилізували і не тлумачили свя-

щенних сюжетів та молитвословій. Так звані літургійні «знаки» (смислові, текстові, жанрові, структурні), якими послуговувалися композитори, сприяли, на наш погляд, розширенню смислового простору інструментальної музики до загальнолюдських горизонтів.

Аналіз фортепіанного доробку 80–90-х років засвідчив, що у творчості ряду українських композиторів переважає духовне, інтелектуальне осмислення світу, зображено спрямованість людської думки у безкінечність (Ю. Іщенко, Б. Стронько). Три фортепіанних зошита «Поетичних настроїв» (I зошит — 1981, II зошит — 1983, III зошит — 1990) київського композитора Ю. Іщенка втілюють містичну ідею самопізнання людини у світі матеріальному і духовному. В опусах простежується змістовна паралель з теософською вітчизняною культурою, що відбилася в працях святих подвижників церкви, зокрема, святого Дмитрія Ростовського, Транквіліона Ставровецького, Епіфанія Славинецького, а також у філософських трактатах Г. Сковороди, зокрема у «Філософії серця».

На жанровому рівні названі цикли викликають асоціації з творами романтичної традиції, про що свідчать вже їх назви: «Поетичні настрої» А. Дворжака, «Поетичні картинки» Е. Гріга; в українській фортепіанній музиці — цикл «Поетичні настрої» В. Барабашова (1964).

Однак, усі наведені аналогії з попередньою традицією є лише зовнішнім, видимим шаром, за яким криється присутність суб'єктивного авторського «я». Авторський «знак» є в самому визначенні жанру — «настрої». Знаковість має й композиція трьох зошитів, яку автор визначає як «цикл у циклі» і в якій є магічні числа — «3» (три зошита) і «7» (кількість п'єс у кожному зошиті). Знакова система стає головним чинником розкриття змісту п'єс. Вона формує тематизм у поєднанні багатьох супутніх факторів — регістрових, фактурних, динамічних, агогічних, основних і додаткових позначень темпу і характеру, штрихів, педалі, елементів алеаторики.

Образ автора присутній в самій манері музичного вираження, якій властивий витончений раціоналізм, рафінованість всіх

почуттів, виваженість всіх пропорцій, строга вивіреність великих і малих деталей тексту. Інколи він виявляється ніби безпосередньо — пряма мова у речитативах, що нагадують «речитативи» Л. В. Бетховена, використання музично-риторичних фігур — перший зошит № 1, 2 та ін.

Головною композиційною ознакою «Поетичних настроїв» є зіставлення двох контрастних станів як двох граней бачення світу. Діалогічність, як основний організуючий принцип циклів й кожної п'єси окремо, визначає характер композиційно-драматургічного становлення, характеризується афористичністю, тезовістю у викладі образів-ідей. Композитор відтворює образи в лаконічно-раціоналістській манері, перейнятої від фортепіанної музики А. Шенберга, А. Веберна, однак не використовує додекафонно-серіального методу, а спирається на засоби хроматичної ладової системи. Близькість образних контрастів, їх напружене чергування, зумовлене монтажністю, кадровістю у музичній тканині циклів виявляють зв'язок з творчістю І. Стравінського. Особливі ознаки фортепіанної фактури — графічна окресленість ліній, точність і чіткість їх конфігурацій випливає із стилістичних особливостей музики С. Прокоф'єва.

Заключні п'єси кожного циклу відіграють велику смислову роль, оскільки в них концентрується смисл як окремої п'єси, так і всього циклу. У цих п'єсах звучать теми з попередніх номерів у виді ремінісценцій, чим встановлюються композиційно-смислові арки.

У трьох опусах «Поетичних настроїв» втілена концепція ідеалістичного світобачення автора, який, за власним визнанням, знаходить сенс життя у філософських пошуках М. Бердяєва, С. Булгакова. Можна також дійти висновку, що в цих опусах відбувається інтеграція культурної пам'яті — музичної спадщини світового масштабу і поткласичного періоду.

Музична мова циклу «Калейдоскоп настроїв» (1996 р.) сучасної вітчизняної композиторки Богдани Фільц, на відміну від «Поетичних настроїв» О. Некрасова, глибоко вкорінена в карпатський пісенний грунт. У двох перших п'єсах — «Пісня-роздум», «Коломийка» — композиторка використовує характерні для гуцуль-

ського мелосу ладові та метро-ритмічні особливості. В мелодійній лінії «Пісні-роздуму» авторка акцентує на візхідній квартовій інтонації у поєднанні з тонічним тризвуком; в акордовій фактурі — на кварто-квінтових сполученнях. У «Коломийці» також використовуються кварто-квінтові інтонації, як в вертикалі, так і в горизонталі. Взагалі в концепції циклу, незважаючи на жанрову визначеність перших двох номерів, переважає властивий імпресіонизму фактор імпровізаційності, розмитості гармонічних і структурних утворень. Насиченя фактури третьої п'єси «Фантазії контрастів» пасажами, в яких «пориваються» фольклорні інтонації, різкі агогічні перепади, вказують на втілення у музиці образів, що породжені примхливою уявою та мінливістю настроїв.

Слід відзначити, що фортепіанна спадщина 80–90-х рр. представляє не тільки нові аспекти бачення навколишнього світу, а й своєрідну образну систему, зумовлену посиленням тенденції синтезу мистецтв наприкінці XX століття. Вплив образотворчого мистецтва відчувається у творах С. Бедусенка, Л. Дичко, О. Таганова, К. Цепколенко, архітектурного — у циклах «Замки Луари» та «Алькасар… Дзвони Арагону…» Л. Дичко, української прикладної творчості — в опусі О. Некрасова, китайського каліграфічного живопису та естетики японської поезії хоку — у циклі «Доторкання» С. Зажитька. Елементи театралізованої дії знаходимо в композиціях «Evening Solitaire» К. Цепколенко (жест), «Jazz fiesta» Л. Юріної (жест), «Ось так!», «Герстекер» С. Зажитька (танець), «Музика для слуху» — «Вінок сонат» (4 сонати) за восьмим сонетом В. Шекспіра С. Луньова (літературний текст прочитується виконавцем одночасно з грою на інструменті).

В циклі «Відгомін століть» київського композитора Г. Саська образно-асоціативні аспекти посилюються шляхом використання літературних епіграфів. Картинно-програмний цикл «Відгомін століть» (1982) відображає сторінки історії Києва. Автор спробує створити музичні образи пам'яток сивої давнини — «Городище Кия» (№ 1), «Софія Київська» (№ 3), «Каплиця над Почайною» (№ 5), «Аскольдова могила» (№ 6), картини народного життя, звичаїв та обрядів — «Бабин торжок» (№ 4), «Весняні хороводи на Болонії» (№ 2), «Свято на Всеволодовім пагорбі» (№ 8).

Загальний принцип програмності виявляється передусім в конкретизації змісту в назвах частин цілого. Для посилення образно-асоціативних аспектів автор використовує ще й епіграфи до кожної п'єси циклу. Так, до Першого — Четвертого та Шостого номерів додається літературний матеріал з «Повести временных лет», до П'ятого та Сьомого — цитати з «Києво-Печерського патерика», до Восьмого — фрагменти з житія Феодосія Печерського.

Важливу роль у конкретизації програмного змісту відіграє використання фольклорної семантики: інтонації веснянок («Весняні хороводи на Болонії»), алюзії звучання народного оркестру («Бабин торжок», «Весняні хороводи на Болонії»). Народнопісенні витоки тематичного матеріалу відчутні в імпровізаційності речитацій, перемінності розміру кожної п'єси циклу. Виявляється зв'язок з інтонаціями знаменних розспівів («Городище Кия»), з архаїчним фольклором, що позначається на структурі мелодики, якій властивий обмежений діапазон, трихордова ладова основа поспівок, принципи речитації на одній ноті (№ 1 тт. 21–30, № 4, № 8 тт. 21–29, 46–62). Вживання монодії характерне для середньої частини п'єси «Городище Кия» (*Додаток А, Нотний приклад № 6)*, а також для номерів — «Каплиця над Почайною», «Аскольдова могила». В циклі зустрічаються імітації інструментальних награвань, що нагадують старовинне мистецтво гудошників та гуслярів. Значна роль належить і використанню просторових ефектів, які включаються як суттєвий елемент музично-виразних засобів, притаманних епічному мисленню. Особливості об'ємного звучання церковного співу у п'єсі «Софія Київська» досягаються шляхом застосування складних засобів: гармонічних комплексів, пасажів на фоні кластерних співзвуч (*Додаток А, Нотний приклад № 7)*. Відтворення атмосфери у п'єсі «Таємниці лаврських печер» набуває містичного характеру завдяки використанню псалмодії, хоральності, речитації. Остання п'єса — «Свято на Всеволодовім пагорбі» — є образно-драматургічним синтезом, узагальненням інтонаційно-фактурних особливостей всіх попередніх частин.

Показова з погляду синестезії фортепіанна творчість донецького композитора Олександра Некрасова. В його «Гуцульській сюїті», створеній 1985 року, відчувається не тільки вплив літера-

турних сюжетів про історичне минуле західних областей України, зокрема Гуцульщини, а й присутні власні враження автора від подорожей та фольклорних експедицій у Карпати. Вже в назві циклу — «Гуцульська сюїта» — є авторське пояснення — «гобелени»[15], що вказує на безпосередній зв'язок музики з українським прикладним мистецтвом. Кожна п'єса, за авторським задумом, повинна поставати перед виконавцем і слухачем як барвисте полотно гобелена. Такий підзаголовок вказує на обраний автором тип драматургії, що будується не на внутрішній контрастах, а на епічному чергуванні полотен з їх певними кольоровими гамами. Звідси — кожна п'єса циклу сприймається у два етапи: загальне охоплення колориту полотна і стеження за деталями гобеленів у їх процесуальності.

Практично, до кожної п'єси циклу композитор, крім основної назви, додає ще одне визначення. До першої п'єси «Ранок у Карпатах» таких визначень навіть два — «Вступ. Ескіз». Порівняння з ескізом гобелена, де барви і контури тільки намічені, є тут, на наш погляд, цілком виправданим. У п'єсі «Ранок у Карпатах» композитор використовує мішаний лінеарно-колористичний тип письма, динамічні градації від ppp до mf, різноманітні темброві барви, як, наприклад, «збирання» мелодичної фігурації в сонорну пляму за допомогою педалі. Завдяки цьому виявляється спроба художника зафіксувати ранок, коли перед очима не буяння кольорів дня, що прокинувся, але несмілива гра світотіні з ледь відчутними проблисками зорі.

Визначення «Імпровізація» до третьої п'єси циклу «Сопілка Довбуша» вказує на дві сторони — характер виконання і особливості композиції. Імпровізаційність, яскраво виявлена в даній п'єсі, її емоційне начало відповідає творчим пошукам сучасних композиторів. Опорою у цих пошуках стають первинні принципи мислення: варіаційність, остинатність, інтонаційне проростання і т. ін. Підзаголовок до четвертої п'єси «Опришки», експромт-то-

---

[15] *В широкому значенні, гобеленом називають будь-який тканиний килим або килимову тканину складного, переважно зображувального малюнка і високої художньої якості, незалежно від характеру, місця і часу виробленння [166, с. 159].*

ката, вказує передусім на рівнорівневі жанрові ознаки — процес творчості (експромт) і виконавсько-технічні завдання (токата). Ці ознаки в даному творі виявляються у багаторазовому їх співставленні, у свого роду змаганні. Якщо моменти експромту явно сповільнюють музичне дійство, то токатні швидко надолужують і стискують художній час у п'єсі. Особливо яскраво це виявляється в середньому розділі (moderato). Жанрові особливості другого номеру циклу «Коломийки» є визначальними. Вже сама назва вказує на пісенно-танцювальний характер п'єси.

«Гуцульська сюїта» як цикл розвиває одну наскрізну ідею — взаємозв'язок людини і природи, людини і суспільства. Розвиток образно-смислової лінії відбувається не тільки у плані поетапного її розгортання, а й хвилеподібно зростаючому.

Що стосується жанрово-інтонаційної сфери циклу, речитативно-наспівне та підкреслено пісенне начало втілюється в романтично-піднесенних за звучанням п'єсах, монологах та відступах ліричного характеру. Серед них — «Ранок у Карпатах», що являє собою самостійний пейзажний малюнок, лірична сповідь «Сопілка Довбуша», середній розділ «Опришків» — найбільше за об'ємом музичне полотно у циклі. Ця образна сфера, на наш погляд, може сприйматися як вишукана з інтонаційно-артикуляційного погляду лінія, що уособлює співучу Україну.

Друга жанрово-інтонаційна сфера демонструє образність жартівливого характеру. Скерцозні інтонації наявні в «Коломийці». Вони виникають у найнесподіваніших місцях п'єси іншого настрою — «Опришки», від чого музична оповідь тільки виграє. Завдяки рухливо-спрямованому началу п'єс «Коломийка» та «Опришки», які є п'єсами динамічно-яскравого характеру з пунктирним ритмом, притаманним гуцульському фольклору, стає можливим стрижневе осмислення найбільш важливих, кульмінаційно-значущих етапів драматургічної лінії у циклі, що репрезентує образи дійові й активні і вимагає насичення та напружено-вольового виконання.

«Гуцульська сюїта» — яскрава, самобутня, сповнена національного колориту, фольклорної пісенності та імпровізаційності. Коротка мелодія є головним носієм смислу. Так, тема п'єси «Сопіл-

ка Довбуша» будується на інтонаційно-варіаційному проростанні. Ядро цього твору — початковий однотактний мотив — постійно варіюється, нарощується, відсікається, поєднується з себе подібними (*Додаток А, Нотний приклад № 8)*. На першому плані у п'єсах даного циклу часто постає ритмічне начало або тембр, гармонія чи специфічні засоби музичної виразності. Така лаконічна мелодико-тематична інтонаційність по-своєму базує принцип розосередженого викладу на основі мікротематизму, характерного для сучасної камерно-інструментальної музики. У п'єсі «Ранок у Карпатах» мішаний лінеарно-колористичний тип письма звертає увагу як виконавця, так і слухача на темброві функції звукосполучень, наприклад, на один з прийомів створення колористичного ефекту — «збирання» мелодичної фігурації в сонорну пляму за допомогою педалі. Орієнтуючись у даному циклі на фольклор, композитор надає своєму інтонаційному матеріалу цілком відповідної композиційної форми. В цьому сенсі показово, наприклад, ефективне використання у сюїтах різних видів рондо або рондоподібних форм («Коломийка», «Опришки»).

Досить різноманітно в сюїті використовуються засоби мелодико-тематичного і фактурного варіювання. Наприклад, композитор дуже часто звертається до типів фактури, які створюють відчуття плинності, розвитку: прозора вертикаль у поєднанні з мелодичною фігурацією у п'єсі «Ранок у Карпатах»; ритмізований гармонічний комплекс з лінеарним розгортанням мелодичної тканини у «Коломийці». Можна дійти висновку, що в кожній частині рушійною силою всіх фактурно-гармонічних змін є логіка фактурних перетворень, заснована на колориті варіантно-регістрових і внутрішньо-фактурних переміщень.

Новий змістовно-стильовий аспект творчості О. Некрасова репрезентує фортепіанний цикл кінця 80-х років «Два фантастичних ескізи» (1988 рік). Композитор створює оригінальну музичну концепцію буття невпізнаного. Можна тільки припускати певну зорову конкретність звукових образів, скоріше ляльково-химерних. Динамічний контраст у розгортанні музичних сюжетів обох п'єс більше нагадує рух та дії чудних істот з мультиплікаційного фільму. Інформаційна насиченість звукової тканини свідчить про на-

пруженість розвитку музичної фабули. Автор по-графічному чітко створює виразні інтонаційні характеристики. Вони втілюють контрастні почуття: таємничі зітхання, гримаси, погрозливі крики, що яскраво передаються у нотному тексті через діалог-співставлення. Музичний матеріал середини Першого Ескізу (Allegro) нагадує побутовий танець (скоріше фокстрот), що створює приземлено-побутовий гумористичний ефект. Далі розвиток музики веде до переконливого ствердження «агресивної» лінії у коді–завершенні всієї п'єси. Від тематичного матеріалу Першого Ескізу походять мелодико-інтонаційні звороти Другого. Вони використовуються в оберненні, і це нагадує містичний принцип «кривого дзеркала». Така семантична обумовленість в організації музичної тканини двох п'єс сприяє концептуальній цілісності втілення ідеї боротьби різних начал, протилежних за своєю енергетикою. Музичний тематизм п'єс об'ємно-конкретний: через нього втілюється семантика рухів, кольорових «плям», просторових ефектів тощо. Відтворення образної системи нагадує деякі символістські погляди на відображення предметів і явищ у музиці, що можна знайти у фортепіанних творах О. Скрябіна, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Д. Мійо, А. Жоліве та інших класиків попередньої епохи, які свого часу вдавалися до опанування ігрового, підсвідомого, невпізнаного. Проте в концепції циклічного твору О. Некрасова віддзеркалюється нова епоха, той тип світобачення людини кінця XX століття, в якому поняття про фантастику багато в чому змінилося, а саме — дещо в чому матеріалізувалося, а реальність набула відтінків фантасмагорії та містики. Як представник постмодерністської естетики, композитор синтезує різні образні сфери в одному просторі і часі, органічно поєднує контрастні площини змісту.

Образно-концептуальне світобачення у «Двох фантастичних ескізах» О. Некрасова знаходить певні аспекти своєї актуалізації в українській фортепіанній музиці кінця XX століття. Про це свідчить низка творів представників молодої генерації, зокрема, В. Польової («Соната»), Л. Юріної («Тіні та привиди»), О. Гугеля («Віддалені сигнали») та ін.

Огляд фортепіанних циклів Г. Саська, О. Некрасова, Б. Фільц дозволяє дійти певних висновків. У творах цих авторів знайш-

ли віддзеркалення різні тенденції музичного мистецтва — неокласична і неофольклористська, імпресіоністична і неоромантична. Тематика опусів, яка пов'язана з історією українського народу (фольклорного походження — *прим. Н. Р.*), знаходиться у контексті загальних тенденцій вітчизняної музичної культури, про що свідчить творчість багатьох українських композиторів в інших жанрах: «Чумацькі пісні» — симфонія на тексти українських фольклорних балад та історичних пісень (1982), «Задунайські розваги» — одноактний балет (1983), «Чумацький шлях» — опера-ораторія-балет (1983), «Запорізький козак та султан» — концерт для симфонічного оркестру (1987), «Ярмарок» — концерт за текстами східноукраїнських народних пісень та балад для мішаного хору, «Українські танці» для двох баянів (1995), «Пам'ять України» — соната-балада для маримби (2000) Володимира Зубицького; «Сюїта № 2» — «Українська» у трьох частинах для баяна (1980–1987), «Гуцульська мозаїка» — «Гра» для ансамблю українських народних інструментів (1987), «Чумацькі пісні» — «Фолк-кантата» на народні тексти для баритона і ансамблю українських народних інструментів (1987), Кантата № 2 «Невольничі пісні» на вірші Л. Українки для мішаного хору без супроводу (1988), «Фолк-концерт» № 1 — «Голосіння та співаночки» на народні тексти для дев'яти солістів (1989), «Фолк-концерт» № 2, «Або про те, як запорожці султану лист писали» для квартету, перкусії та читця (1991) Володимира Рунчака; «Фонізм-фолк» для флейти, скрипки, v. c. та фортепіано (1995) Юлії Гомельської; «Фолк-диптих» для сопрано, флейти, гобоя, кларнета, фортепіано та струнного квінтету (1990) Сергія Зажитька; «Пісні з Волині» хоровий цикл на теми українських народних пісень Олександра Некрасова; «Фольк-кантата» для сопрано та оркестру Олександра Яковчука.

Своєрідне місце в програмній інструментальній музиці українських композиторів досліджуваного періоду належить казковій тематиці. Звернення київського композитора С. Бедусенка до жанру російської народної казки перебуває у руслі потужної, світової і, зокрема, російської художньої традиції, репрезентованої творами М. Глінки, М. Римського-Корсакова, О. Лядова.

Фортепіанний цикл «Сюїта на теми російських народних казок» включає чотири номери: «Царівна Несміяна й Блазень Гороховий», «Чудо-гуслі», «Чарівний сон», «Танець Солов'я-розбійника». Програмний зміст зводиться до своєрідної портретної замальовки казкового персонажа (перший та четвертий номери), до створення музичного пейзажу (третій номер), а також опису неістот «нереального» світу — «Чудо-гуслі».

Звертаючись до народної фантастичної казки, композитор індивідуалізує музичні образи-портрети, а те, що вони функціонують в межах свого замкненого, казкового світу, зумовлює інтонаційну спільність тематизму кожного з творів. Основним принципом тематичного розвитку є переінтонування та взаємопроникнення елементів тематизму. Так, у крайніх розділах п'єси «Чарівний сон» в партії лівої руки (а в репризі — то в правій, то в лівій), що виконує роль остинатного фону, висхідний мотив з чотирьох звуків являє собою не що інше, як початкові інтонації плачу царівни Несміяни, а в мелодичній лінії у крайніх частинах п'єси низхідний інтонаційний рух в. 2 — ч. 4 повторює матеріал першого та другого тактів першої п'єси. Інтонаційний елемент тупцювання на одному звуці зустрічається в першій п'єсі циклу, що зображає комічні кривляння блазня; він є будівельним елементом для танцю розбійника в четвертому номері циклу.

В даному опусі п'єс С. Бедусенко широко вдається до численних звукозображувальних ефектів. Так, у першій п'єсі циклу невтішність і туга царівни (I та III частини) підкреслюються секстовими низхідними інтонаціями (тт. 4, 7 та ін.), що нагадують капання сліз, а також поступовими низхідними інтонаціями зітхань (тт. 2, 6 та ін.) (*Додаток А, Нотний приклад № 9)*. Секстова інтонація бере участь і в описовій характеристиці блазня, але тут вона зображена у висхідному русі і в ритмічному оновленні. Блазень ніби висміює гірки сльози царівни, пародіює її. У другій п'єсі циклу розмірений, повільний акомпанемент (Moderato dolce) з арпеджіато на третій долі такту (у крайніх частинах п'єси) наближається до наспіву народних колискових пісень. Тремоліруючі співзвуччя і арпеджовані акорди середньої частини п'єси також сприяють створенню споглядально-ліричної картину

сну, сповненої глибокої поетичності. В середньому розділі п'єси «Чудо-гуслі» звукозображувальні функції беруть на себе пасажі шістнадцятими тривалостями, тремолюючи співзвуччя, що імітують перебирання струн гусляра (*Додаток А, Нотний приклад № 10)*. Образ Солов'я–розбійника (четверта п'єса циклу) передається стрімкими висхідно-низхідними пасажами (тт. 4, 8, 11, 12 й т. ін.), що зображують молодецький свист розбійника, довбаючою повторюваністю мелодико-ритмічного малюнка (тт. 25–28) у перебиванні з октавними стрибками для створення ефекту кружляння (*Додаток А, Нотний приклад № 11)*. Всі ці звукозображувальні ефекти є атрибутами персонажів нереальних, проте які живуть в народній фантазії. Яскравість образів створюється шляхом підкресленої портретної деталізації, причому фантастичний персонаж частіше наділяється рисами, точніше, недоліками характеру людини.

Характеризуючи казкові персонажі, композитор використовує пісенно-танцювальні жанри, поширені в побуті російського народу. Пісенні інтонації супроводжують образ царівни (перша п'єса); цей жанр допомагає відтворити звукобарвну картину в «Чарівному сні». Для втілення образів лукаво-іронийного характеру (Блазень з першої п'єси), а також фантастичних образів, породжених народною уявою («Танець Солов'я-розбійника»), композитор використовує скерцозні елементи.

Загалом можна дійти висновку, що в даному циклі велика роль належить звукозображувальним ефектам, які надають незвичайних оригінальних характеристик казковим персонажам.

Крім казкової тематики, С. Бедусенка у фортепіанній творчості привертають джазові ритми. Серед його творів — «Джаз-сюїта № 1» та «Джаз сюїта № 2», в яких створена композитором кольорова палітра — «White regtime», «Violet blues», «Yellow sumba», «Green improvisation», «Red Fank» — є для музичного твору своєрідною програмою, що повинна спрацьовувати у процесі сприймання музики.

Серед фортепіанних творів інших авторів цього напрямку можна назвати цикл «Весняні барви» Г. Саська (1986), в якому втілюються образи весняної природи. Композитор вибудовує дра-

матургію твору шляхом музичної інтерпретації весняної кольорової палітри. У п'єсах домінує ліричний тон, відтворюючи споглядання («Цвіте сакура» № 5), зачарування барвами («Зелено» № 2, «Білі тіні хмарин» № 3), образну конкретику за допомогою звуко-імітаційних моментів («Бузковий сад» № 1, «Сріблястий дощ» № 6). Звукоживопис та звукозображальність стають провідною стильовою ознакою фортепіанного циклу. Так, стрімкий темп п'єси «Білі тіні хмарин» (Presto), одноманітність її мелодійного і ритмічного малюнків, часте чергування метрів протягом невеликих відрізків нагадують конкретні зорові образи, що наближаючи стиль до манери імпресіоністичного звукопису.

У четвертому номері циклу «Синя-синя даль» композитор спробував передати в музиці образи «живого світу», зокрема птахів, їх весняний гомін та веселе щебетання. В тексті використовуються репетиції з короткими форшлагами, варіюванні ритмоформули у вільному темповому розгортанні (Piu mosso, rubato). У п'ятій п'єсі циклу «Цвіте сакура» рівномірна хода кластерних співзвуч у партії лівої руки (т. 11), поступове розгортання мелодичної лінії, і далі — розширення загального діапазону звучання створюють багатоплановий музичний образ.

Таким чином, картинно-пейзажний циклі Г. Саська «Весняні барви» надає приклад узагальнюючого образу рідної природи, передає замилування її барвами, злиття з нею, завдяки імпресіоністичному звукопису.

Аналіз образно-концептуальних засад фортепіанної творчості 80–90-х років XX століття закономірно підводить до наступного етапу дослідження — визначення жанрово-формотворчих орієнтацій українських митців.

## 3.2. Жанрово-формотворчі орієнтації

Для українського музичного мистецтва 80–90-х років XX століття в цілому характерна тенденція синтезу різних жанро- та формотворчих принципів. Жанрово-формотворча парадигма у фортепіанній творчості вітчизняних композиторів досліджуваного періоду репрезентована двома основними напрямками: по-перше,— створенням індивідуальних жанрових композицій на рівні експериментаторської роботи з музичним матеріалом, по-друге — відтворенням усталених жанрових моделей, традиційних форм в сучасному авторському прочитанні. Відзначимо, що саме програмний жанр залишається одним із плідних імпульсів композиторського пошуку в обох напрямках. Тільки перелік назв програмних опусів свідчить про нові образні аспекти відображення навколишньої дійсності: «Відгомін століть», «Весняні барви» Г. Саська; «Замки Луари», «Алькасар… Дзвони Арагону…», «Карпатські фрески» Л. Дичко; «Краски», «Народні картинки» О. Таганова; «Доторкання» С. Зажитька, «Грайте в гру» С. Пілютікова, «Шлях до зірки» Л. Самодаєвої, а також твори, розглянуті у підрозділі 3.1.— «Гуцульська сюїта» О. Некрасова, «Сюїта на теми російських народних казок» С. Бедусенка та багато інших опусів вітчизняних авторів.

Опанування українськими композиторами нової змістовності зумовлює розширення образно-драматургічних та семантичних аспектів різноманітних жанрів. Зазначимо, що фортепіанна спадщина кінця XX століття представлена низкою музичних творів, автори яких звертаються до образів історичного минулого (Л. Дичко, Г. Сасько, Б. Фільц). У цих композиціях існують певні музичні знаки, що свідчать про зв'язок з музичним текстовим блоком віддаленої від нас епохи. Особливу увагу композитори приділяють, як правило, знакам із сталою семантикою. Це може бути репродукування конкретних стилів чи жанрів, характерних для визначеного часу, найрізноманітніші види цитування музичних текстів або актуалізація окремих знаків, що персоніфікують епоху, яка цікавить автора (абрис форми, тематизм, мотив, фактура и т. ін.). У своєму баченні старовинних жанрових моделей

сучасні українські композитори частіше звертаються до рівнів, що найбільш компактно семантично навантажені. Відповідний план виразності виконує тім самим функції знака з конкретною історичною адресою. У свідомості слухача сучасного твору таким чином активізується знання про певну історичну епоху, репрезентантом якої є відповідний старовинний жанр.

Так, у фортепіанних циклах «Замки Луари» (1994) та «Алькасар… Дзвони Арагону…» (1995–1996 — I редакція, 1998 — II редакція) Л. Дичко саме жанр та засоби виразності притаманні йому, стають семантичним кодом, яскравим показником певної історичної епохи. Позначені опуси, за словами авторки, були створені під впливом архітектурних шедеврів — замків Франції та Іспанії[16]. В цих циклах Л. Дичко здійснила велику роботу по вивченню історичного та культурного минулого країн, зокрема тих подій, що склали сюжетну основу музики. Інформація, яку одержала авторка, була перепущена через власне індивідуальне бачення.

Зміст музичних картин у циклі «Замки Луари» втілюється завдяки вільному опрацюванню західноєвропейських жанрів. Так, у другій п'єсі «Замок Шенонсо» відбувається стилізація в дусі старовинного французького менуету, але з використанням сучасних засобів виразності: хроматики, модальності. Риси «галантного стилю» відчуті у третій п'єсі циклу — «Замок Вілландрі». Застосування композитором стилізації григоріанського хоралу в іспанському та французькому циклах необхідне для втілення образів суворого аскетизму, молитовності і споглядальності. Цей семантичний шар вносить драматургічний контраст у композицію даних творів. В циклі «Замки Луари» він використовується для характеристики хрестоносців («Анжерський замок»). В «іспанських фресках» він відображає сторінки історичного минулого, причому у хоральність привносяться ритмоінтонації іспанської музики *(Додаток Б, Нотні приклади № 1, № 2)*. Звернення до істори-

---

[16] *Слід нагадати, що рані твори Л. Дичко — п'ять фантазій для хору з оркестром (1961, 1962 рр.) — були навіяни картинами Сурикова, Васнецова, Левітана, Шишкіна. Це свідчить про картинно-зображальний тип мислення композиторки.*

ко-культурної спадщини іспанського та французького народів, їх стародавнього фольклору помітно вплинуло на вибір жанрових засобів виразності. Злиття рис європейського та східного музикування в андалузькому фольклорі було чітко накреслене композитором і втілене в танцювальних номерах іспанського циклу «Алькасар… Дзвони Арагону…». Так, матеріал третьої п'єси циклу «Ла Хіральда» побудований на ритмічній формулі, властивій іспанському танцю сегідилья. У п'ятому номері циклу «Гойя. Капрічос. Танок» (тт. 36–44 і далі) використовується прийом сполучення танцювальних награвань і співучих фраз, притаманних іспанському фольклору.

Слід підкреслити, що композиційно-драматургічного значення в циклах Л. Дичко набувають різноманітні засоби остинатних варіацій. Їх використання зумовлене типом мислення композиторки, що є найважливішим фактором формоутворення в «Анжерському замку» (№ 1) з французького циклу, у «Ла Хіральді» (№ 3) та «Алькасарі» (№ 4) з іспанських фресок. Остинатність як частковий чинник зустрічається в окремих розділах форми («Дзвони» тт. 13–30, 64–75 — з іспанського циклу) (*Додаток Б, Нотний приклад № 3)*, посилює динаміко-колористичні функції, як, наприклад, у третій п'єсі з циклу «Алькасар… Дзвони Арагону…» (I та III частини) або у першому номері з циклу «Замки Луари».

Принципи викладення в циклах Л. Дичко підпорядковані важливим образно-виражальним завданням. Багатошаровість з використанням крайніх регістрів відіграє вирішальну роль у створенні просторових асоціацій. Особливого значення набувають октавно-акордовий («Алькасар… Дзвони Арагону…» — № 1, 4, 5, 6; «Замки Луари» № 2), акордово-фігураційний («Алькасар… Дзвони Арагону…» № 2, № 3 (тт. 23 — і далі); «Замки Луари» № 3), унісонний («Алькасар… Дзвони Арагону…» № 5 тт. 64–73) типи фактур. Дублювання фраз на значній реєстровій відстані в останньому прикладі створює особливий фонічний ефект.

Майже в усіх п'єсах спостерігається прагнення до широкого діапазону звучання, до охоплення всього «звукового поля» інструмента. Композиторка в окремих випадках звертається до трирядкової або чотирирядкової фіксації тексту («Замки Луари» — № 1

«Анжерський замок», варіації VI, VIII; № 4 «Замок Ене-ле-Вьей» тт. 12–20, тт. 54–63; «Алькасар… Дзвони Арагону…» — № 2 «Замок Торрелобатон» — крайні розділи (*Додаток Б, Нотний приклад № 4)*, № 3 «Ла Хіральда» — середній розділ), що відображає монументальність фрескового стилю.

Значної драматургічної активності набуває у творах використання засобів сучасної акордики: кварто-квінтової структури («Алькасар… Дзвони Арагону…» — «Замок Торрелобатон» — сер. Розділ — хорал, № 3 «Ла Хіральда» тт. 23–24; «Замки Луари» — № 1 «Анжерський замок» — хорал, № 2 «Замок Шенонсо» тт. 21–23), з побічними тонами («Алькасар… Дзвони Арагону…» — № 2, № 3 (т. 95); «Замки Луари» — № 1 варіація 6, № 3 «Замок Вілландрі» — реприза), а також кластерів («Алькасар… Дзвони Арагону…» — № 6 тт. 37–52; «Замки Луари» — № 1 сер. розділ, № 4 «Замок Ене-ле-Вьей» тт. 6 — і далі), що стають особливо типовими для фіналів. Поліакордика та політональність («Алькасар… Дзвони Арагону…» — № 1 «Preludia», № 4 «Алькасар»; «Замки Луари» — № 1 [варіації]) виступають провідними принципами організації багатоголосся з розгалуженням музичної тканини на рівноцінні шари («Preludia» (№ 1) — з іспанського циклу).

Відзначимо, що цикли «Замки Луари» та «Алькасар… Дзвони Арагону» Л. Дичко знаходяться в контексті епічного світобачення (тема історичного минулого), демонструючи інтерес українських митців до культури інших народів. Серед композиторів, які звертаються у період 80–90-х років до цієї тематики, але в інших жанрах музичної творчості: Володимир Губа — «Абхазька сюїта» для ансамблю ударних інструментів, О. Костін — «Сербське капричіо» для труби та камерного оркестру, Віталій Губаренко — «Іспанська сюїта» для ансамблю віолончелістів та фортепіано, Сергій Пілютіков — «З японської поезії» — цикл пісень на тексти сучасних японських поетів для баса, фортепіано, перкусії.

Слід зазначити, що у програмній музиці, з її національними мотивами, великого значення набуває відображення жанрових фольклорних першообразів, серед яких домінують такі, як: пісня — від стародавніх календарно-обрядових до сучасних частівок та ліричних; танок — традиційно фольклорного походжен-

ня; народний інструменталізм — частіше у формі імітацій гри на традиційних народних інструментах (творчість Л. Дичко, О. Некрасова, Г. Саська). Для прикладу, розглянемо «Карпатські фрески» Л. Дичко. Цей фортепіанний цикл складається із шести п'єс, розташованих за принципом образного, емоційного, темпового й фактурного контрасту. У циклі виділяються інтонаційні сфери, пов'язані із втіленням картин народного життя у всій його розмаїтості. Авторка передусім орієнтується на стилістику календарно-обрядових («Маївка» № 3) та побутових пісень («Коломийка» № 6), що виявляється у специфіці інтонаційного вираження, ладовій і ритмічній організації.

В розвитку системи образних зв'язків саме пісенність відіграє велику роль, узагальнюючи основну ідею твору (побутова — «Коломийка» № 6). Цей завершальний номер циклу трактовано у плані поступового фонічного насичування, ущільнення фактури при збережені одного настрою *(Додаток Б, Нотний приклад № 5)*.

Різні шари фольклору визначають і жанрову специфіку тематизму, типи його розвитку, в яких переважають принципи імпровізаційності та варіантного оновлення. У п'єсах домінує «замкнутий» тип тематизму, структура якого не вимагає продовження, зупиняючись на початковій інтонації. Джерела цього тематизму — у карпатському танцювальному і коломийковому фольклорі (інструментальному і пісенному), з якого композиторка добирає елементи, близькі її власній, індивідуальній стилістичній манері. Тому й розвиток у більшості номерів циклу ґрунтується на варіантно-куплетній повторюваності, типовій для календарного фольклору. Цей визначальний принцип куплетної народної пісні у творах Л. Дичко водночас набуває нової якості, завдяки «розхитуванню» повторюваності з середини шляхом постійного ладо-інтонаційного, темброво-фактурного і метро-ритмічного відновлення матеріалу. В результаті куплетна форма «проростає» в структуру, що безперервно розвивається.

У п'єсах даного циклу часто використовується прийом ostinato, що є одним із проявів куплетно-варіаційного принципу і притаманний українському пісенному фольклору та його інтер-

претаторам (М. Леонтовичу, К. Стеценку та ін.). Часто для чергового проведення мелодій авторка створює нове остинатне тло, тобто комбінує різні темпоритмічні шари. Значну роль відіграє в даному опусі засіб метро-ритмічної варіантності. В кожній п'єсі він тлумачиться по-різному, залежно від внутрішнього пульсу модифікації основної теми.

У своєму циклі Л. Дичко зіставляє або сполучає різні лади (лідійський, міксолідійський, мажоро-мінор), визначає в їх чергуванні логічний стрижень, спрямований на вираження поетичного строю цілого. Крім народної ладовості, авторка широко користується народно-підголосковою поліфонією (№ 1, 3, 5, 6). Поліладовість, звукові комплекси на секундовій і квартовій основі, вільне поєднання функцій, розмаїті фонічні ефекти — все це вживається широко й винахідливо.

Відзначимо, що у своїй творчості Л. Дичко розвиває передусім хоровий жанр, тобто саме той жанр, який є питомим для української духовної традиції. Але не менш значимою в останній час стає її фортепіанна творчість. Саме в ній сьогодні можна знайти найрізноманітніші образно-змістовні лінії хорової творчості, пов'язані з фольклором, з обрядами, з релігійними витоками, з поезією видатних українських митців. Фортепіанна творчість Л. Дичко свідчить не тільки про високий професіоналізм володіння сучасною технікою письма, а й про національну характерність, прагнення вписати українську культурну традицію в найширший світовий контекст.

Мотив передзвону — як музичний знак віддаленої від нас епохи — набуває великого значення у фортепіанному циклі «Київський триптих» Богдани Фільц. Даний цикл був написаний у 1982 році і присвячений святкуванню 1500-річчя Києва. Мотив передзвону пронизує всі частини циклу. Відомо, що за життєвими традиціями Київської Русі у часи значних свят або в часи важких випробувань країни народ скликався саме церковним передзвоном. У першій частині — «Ostinato. Largo» — мотив передзвону наповнює музику ароматом сивої давнини. Для створення образу мужнього, величавого і непереможного Києва композиторка у цій частині використовує поспівку, яка побудована

на мотивах лаврського розспіву XVIII століття. Ця поспівка проходить то одноголосно, то у вигляді двоголосного вислову в основній частині п'єси. У фактурі крайніх частин даного номеру циклу авторка застосовує акорди кварто-квінтового сполучення у зіставленні полярних звукових регістрів інструменту *(Додаток Б, Нотний приклад № 6)*. Друга п'єса циклу «Toccata. Vivace» відтворює бурхливі, драматичні сторінки з історії міста Києва. Мотив передзвону вплетений у стрімливий, динамічний плин віртуозних фігурацій та пасажів. Загальний розвиток музичної тканини другого номеру циклу здійснюється завдяки хвилеподібному принципу викладання музичних фраз. Динамичне розгортання гнучко дотримується цього принципу *(Додаток Б, Нотний приклад № 7)*. За словами мистецтвознавця В. Белікової, дослідниці фортепіанної і хорової творчості Б. Фільц, в даній частині циклу «авторка майстерно здійснює накладання своєрідного звучання різних за величиною груп дзвонів і в музичній тканині п'єси дійсно виникає звучання церковної дзвіниці з великими, середніми та маленькими дзвіночками» [16, с. 33]. Певним підсумком всього циклу є третя частина — «Maestoso». Фактура п'єси заснована на складній октавно-акордовій техніці, яка ціліми каскадами шістнадцятих тривалостей перегукується із фактурою вислову другого номеру циклу *(Додаток Б, Нотний приклад № 8)*. Майже в кожному такті динамічна лінія розгортається хвилеподібно, підводячи поступово до основної кульминації всього твору, яка підкреслена не тільки динімічними наростаннями, але й і темповими змінами, зміною групування (шістнадцяті тривалості змінюються на тридцять другі. — *прим. Н. Р.*).

Фортепіанний цикл «Київський триптих» належить до фонду визначних творів світової інструментальної музики. Рельєфне образне мислення, насиченість і щедре розмаїття фортепіанної фактури дозволили Б. Фільц накреслити знаменні вихи життя древнього міста.

«Концертний триптих для фортепіано» (1996 р.) харківського композитора Володимира Птушкіна побудований за принципом не тільки образного, але і жанрово-стилістичного контрасту. Опора на барочну стилістику відчувається у першій частині циклу

«Пассакалії», що написана у формі поліфонічних варіацій. Сфера вокально-хорової музики представлена у другій частині циклу за рахунок використання акордового типу фактури («Хор»). Токатний тип руху присутній у заключній третій частині — «Рух». Яскравий музичний матеріал, звернення композитора до різних стилістичних сфер створює ігрове підгрунтя в образно-смисловому рішенні цього твору.

Питання новизни жанрових рішень як відображення проблематики життєвих процесів стають досить актуальними ще з другої половини XX століття, а рамки подібних сфер, закріплених за конкретними жанрами — все більш розмитими. Наприклад, жанр токати в творчості М. Скорика, Б. Фільц, Л. Шукайло відображає загальні тенденції розвитку музичної вітчизняної культури, а саме — прагнення до полістілістіки і пошуку нової музичної мови. Характерною особливістю цих творів стає модифікація жанру, яка призводить до виникнення жанрових мікстів на основі токати.

Так, «Toccata-campana» харківської композиторки Людмили Шукайло була написана у 1994 році. Виконання цього твору стало обов'язковим на Другому Міжнародному конкурсі юних піаністів В. Крайнева. «Toccata-campana» — це концертно-віртуозна п'єса, у якій авторка вдало поєднує традиції фортепіанної токатності і дзвоновості (campana — у перекладі з с французької — «дзвоніння»; назва музичного твору, який передає дзвін — *прим. Н. Р.*). Акордово-октавна фактура у крайніх частинах п'єси твору чудово ілюструє красу дзвонів *(Додаток Б, Нотний приклад № 9)*. Середній розділ, що починається з subito pianissimo, відрізняється деякою таємністю звучання. Тонка, ніжна мелодія, яка занурена у візерунок мелодійних фігурацій, нагадує поодинокі звукові краплини. У репризі (форма твору — тричастинна) знов набирає сили токатність з її дзвонами. Динамична шкала п'єси, що коливалася від «pp» до «ff», на останніх тактах твору досягає звучності «fff».

Відзначимо, що пошуки жанрового оновлення у творчості українських композиторів 80–90-х років стають однією з характерних прикмет сучасної камерної музики. Подекуди такий пошук, як не парадоксально, приводить до заперечення самого жан-

ру, як наприклад, у творчості В. Рунчака: «Мене завжди нудить, коли я чую ці століттями усталені стереотипи — соната, симфонія, тріо, квартет. Сучасна естетика передбачає свободу не лише для засобів виразності, а й щодо форми» («Культура і життя» № 46 за 18 листопада 1998 року). Його «Антисимфонія» «Антисоната», «Щось на зразок квартету», а також композиція «Привіт М. К., або трьохСУчасна соНарна Норма для фортепіано» є прикладами експериментування в цій галузі.

Твір «Привіт М. К., або трьохСУчасна сонаРна Норма для фортепіано» присвячений 70-річчю від дня народження Маурісіо Кагеля, аргентинського композитора або, як іноді його називають, — німецького композитора аргентинського походження. Головною темою його творчості стала театралізація музики і створення власного «інструментального театру». Можна припустити, що спадщина М. Кагеля, а саме його музично-драматичні п'єси, в яких критично висвітлюються «механізми» традиційно-класичного «музичного виробництва», стали поштовхом для написання В. Рунчаком власного твору. Слід відзначити, що гумористичні й сатиричні форми комічного, репрезентовані взагалі у творчості українського композитора частіше в ігровому вигляді, зацікавлювали й зацікавлюють його протягом останніх 10–12 років. Так, 1996 року ним створено «Анекдот для дорослих», маленьке концертино для дитячого ансамблю перкусії, 1998 року — «Мальовнича екскурсія по заповідних місцях українського соромницького гумору та обробка української народної пісні «Ой, у вишневому садочку» для мішаного хору. Таким чином, виникнення твору «Привіт М. К., або трьохСУчасна сонаРна Норма для фортепіано» можна визнати цілком закономірним.

Перш ніж розглянути цю композицію, слід нагадати, що в музичному мистецтві, за словами О. Соломонової, як і у культурі в цілому, завжди існувала «подвійна експозиція світу», що припускало «трансляцію» цінностей за двома основними канонами: серйозному та сміховому. «В усі часи і в усіх національних культурах сміх виявляв природне прагнення людини до радості, скасування ієрархічних умовностей, долання заборонів та догм» [171, с. 161]. Слід підкреслити, що у XX ст. самостійний авторський текст з його ко-

мічною образністю, стає більш індивідуалізованим й радикальним у плані пошуку сміхових музичних виражальних засобів. Всепроникаючою ознакою такого тексту нерідко стає парадоксальність як антипод системності й упорядженості «серйозного мистецтва»: саме парадокс частіше є основним смисло- й формотворчим фактором, природним і виправданим у власному середовищі. Відзначимо, що парадоксальність художнього мислення притаманна багатьом вітчизняним композиторам, але виявляється вона, звичайно, у всіх по-різному. Сучасне мислення, що припускає певний естетичний демократизм, плюралізм та багатополюсність культури, органічно не сприймає жодних централізованих структур. У творі В. Рунчака парадокс криється вже в самій назві твору «Привіт М. К., або трьохСУчасна сонаРна Норма для фортепіано», де гра слів приховує іронію. Композитор вважає шаблоном, нормою написання творів за традиційними схемами і формами. Тому він руйнує традиційність, по-перше, тим, що вже у назві грою слів висміює застарілі догми й правила. По-друге, зазначає у програмі даний твір, як тричастиний цикл, але навмисно використовує тут так званий феномен очікуваного, того, що заявлене у програмі, однак неотримуваного. Слухач, ознайомившись з програмою, після прослуховування першої частини (Ноктюрн «Післяполудений відпочинок комара») чекає не менш важливих на його думку, другої і третьої частин. Та замість цього, на йому пропонують другу частину (відкрита форма — «Смерть їжачка») з всього-на-всього одного звука — узятої щипком найвищої струни інструмента *(Додаток Б, Нотний приклад № 10),* а третя частина (просто сміх!) — «Повтор другої частини «на біс» кілька разів».

Парадокс міститься і в новому використанні жанру — прямо протилежному його призначенню, що породжує в умовах естетики парадоксу ситуацію — «жанр навпроти жанру» і що ніби заперечує його сутність. Так, у даному творі жанр ноктюрна (перша частина), що в перекладі з французького означає «вечірня пісня», абсолютно не відповідає образному змісту, який має бути у творах такого типу. Замість ознак, властивих цьому жанру, для першої частини характерні: стрімкий темп, яскравий динамічний режим з перевагою гучної звучності, метроритм, що спричиняє

«мускульно-моторні відчуття» (Б. Асаф'єв), пружиниста активна мелодика.

Відзначимо також невідповідність жанру ноктюрна його програмній назві — «Післяполудений відпочинок комара», а також обрання автором на роль головного героя істоти найнижчої в ієрархії всього сущого на Землі. Тут можна говорити, що високий прообраз (жанр ноктюрна), пов'язаний з так званою позицією «увінчання» [171, с. 165], в реальному сміховому варіанті (про що вже говорить сама назва частини — «Післяполудений відпочинок комара» і всі засоби виразності для створення певного образу) піддається розвінчанню. Таким чином, своєрідний пародійний ефект першої частини досягається шляхом маскування музичного тексту (це стосується і другої та третьої частин) в одежу високих жанрових прототипів, а музично-образне вирішення демонструватиме повну неспроможність претензій певної діючої особи, примітивізуючи її музичні характеристики.

Примітивним є і музичний тематизм першої частини, в основі якого лежать короткі мотиви, побудовані на 3–4-х звуках *(Додаток Б, Нотний приклад № 11)*. Все це дає змогу слухачам доволі однозначно сприймати смисловий підтекст як банальний за змістом і стандартний за формою. Примітно, що для теми такого плану автор обирає моторну основу як самодостатню, що підпорядковує собі все, що її оточує. Що стосується рельєфно-фонових відносин, то в даній частині їх діалектика розкривається через свого роду «розмивання» індивідуалізованого тематизму, його автоматизації, «остинатизації», якщо можна так висловитися, причому, «остинатизації» комічного смислу, що й прояснює якість, тип використаного тематизму. Застосування остинатних принципів в першій частині даного твору можна розглядати як прийом своєрідного знесмислювання.

Слід відзначити, що прийоми роботи з матеріалом у сміховій інструментальній музиці належать, як правило, до ігрової зони. Так, темброва гра демонструє всі рівні комічного: контраст, протиріччя, невідповідність, відхилення від норми. Виражальні прийоми сатири засновані у першій частині на використанні тематизму, що піддається «немузичним деформаціям» — численні

гліссандо, уподібнення контрасту співучості інструмента — стуку, що апелює до слухацького сприйняття, тембрового слуху та пам'яті *(Додаток Б, Нотний приклад № 12)*. Що стосується штрихів та мелізмів, то даний твір багатий на короткі пасажі з шістнадцятих тривалостей, які виконуються на legato, стакатировану гру, а також форшлаги, що набувають у сміховому тексті безумовно комічного ефекту завдяки слуховому відчуттю звукової гри, яка створюється за правилами «сміхового роздвоєння» (фальшиві звучності, за М. Бонфельдом).

В умовах естетики парадоксу змінюється ставлення самого автора щодо власного життя твору. Так, у III частині домінування повторювань («на біс») як засобу співвідношення стилістичних комплексів у часі приводить до появи парадоксального типу статичної драматургії, яка, у свою чергу, зумовлює часову невизначеність, незавершеність, відкритість форми *(Додаток Б, Нотний приклад № 13)*. У цих моментах значна роль належить виконавській інтерпретації, де виконавцю доручається режисерська функція і де він за власним бажанням втілює власне бачення змісту того чи іншого моменту твору. Крім навмисне наведеного феномену очікуваного й неотримуваного (то, що заявлене у програмі і те, що діє насправді), автор застосовує прийом невідповідності видимого з тим, що виконується. Так, музикознавець, знаючи нотну версію твору, при виконанні його відразу ж помічає невідповідність позначених сторінок (7, 8 та 10, 11) їх справжньому звучанню. Замість повторення сьомої та десятої сторінок йдуть, відповідно, дев'ята і дванадцята. Цей прийом є теж свого роду парадокс.

Підсумовуючи, слід відзначити, що у творі В. Рунчака «Привіт М. К., або трьохСУчасна сонаРна Норма для фортепіано» парадоксальність виявляється на всіх рівнях організації музичного тексту: семантичному, інтонаційно-тематичному, формотворчому, тембровому, виконавському та ін. Цей твір залучає слухача до співтворчості: саме йому автор пропонує розгадати музичний «кросворд». Всі новації даного твору — звукові, технологічні, формотворчі, візуальні — для композитора не головне, скоріше — допоміжне, це не мета, а тільки засіб. Головним завданням для композитора є написання змістовної, емоційної, хвилюючої, зро-

зумілої без довгих і часом нудних пояснень музики, але такої, що грунтується на нових естетичних, психологічних, технічних засадах. Виступаючи у Німеччині композитор так відзначав у своїй доповіді: «Незмінним, на мій погляд, як у класиків так і для сучасників, має лишатись одне — справді висока художня та технічна вартість музичного твору». Важко з цим не погоджуватися.

Фортепіанна творчість В. Рунчака є одним із напрямів діяльності композитора. У доробку цього автора взагалі багато оркестрових, хорових, камерних творів. В них композитор використовує найвибагливіші сполучення фольклорного матеріалу з найрізноманітними звуко-тембровими ефектами, розширеної тональної техніки з регламентованою алеаторикою, експериментує в галузі інструментального театру, музики тембрів, музичної форми та стилю. Крім цього, В. Рунчак активно працює як диригент, виконуючи сучасну музику українських та зарубіжних композиторів, та виступає з багатьма оркестрами України, Росії, Казахстану, Франції. За словами директора фестивалю «Золотоверхий Київ» М. Гобдича, «В. Рунчак — яскравий, неординарний художник, і його творчість — нова сторінка нашої культури».

Композицію «Привіт М. К… .» В. Рунчака можна віднести до творів так званої меморіальної тематики. Відзначимо, що у трактуванні слова «меморіальний» слід відштовхуватися від латинського «memorialis», або англійського «memorial», що дослівно перекладається як «пам'ятний». Семантичне навантаження терміну «меморіальний» розкривається багатопланово, так як ідея створення меморіального (пам'ятного) твору може втілюватися багатолико. На перше місце тут виступає тема відношення людини до людини, події, явища. В емоційному тоні це відношення може досягати полярного контрасту: захоплені оспівування, возвеличення, щирі побажання друзям, колегам, коханим в одних творах, і сумні квиління, оплакування, скорботно-похмурі роздуми про людину, яка пішла з життя — в інших.

В історії української музичної культурі немало творів, які містять меморіальний компонент. Часовий відрізок від пам'ятної події до моменту створення твору для композиторів значення не має. Автори можуть використовувати вільні назви, що прямо не

«прив'язані» до слова «пам'ять»: Елегія, Приношення, Присвята, Привіт та інші. Наприклад, у вітчизняній фортепіанній музиці першої половини XX століття отримали популярність «Елегії» М. Лисенка, Я. Степового, С. Людкевича, В. Губи, В. Сильвестрова.

Образна сфера в творах сучасних українських авторів так званої меморіальної тематики варіюється в широкому діапазоні: від передачі настрою похмурої пригніченості до веселого гумору, як у композиції «Привіт М. К… » В. Рунчка.

Творчість музичного генія минулої епохи С. С. Прокофєва стала імпульсом для донецького композитора О. Некрасова у написанні ним фортепіанного циклу «Три присвяти С. С. Прокоф'єву» (1992 р.). Це «музичне приношення» представника сучасної культури розуміється як данина пам'яті, вшанування художніх заслуг великого Майстра, які, безумовно, були питомими для багатьох поколінь музикантів. Відомо, що у 1991 році людство відмічало 100-річний ювілей цього видатного композитора. О. Некрасов начебто намагається втілити портрет «свого» С. Прокоф'єва. Тематичну основу творів складає інтонаційний матеріал, що нагадує широко відому музику із спадщини генія, на якій виховувалось багато музикантів і шанувальників музики. Так, мелодичні образи Першої п'єси походять з провідного тематизму балету «Ромео і Джульєтта», у Другому номері впізнаються ритмоінтонаційні звороти улюблених багатьма поколіннями дітей героїв симфонічної казки «Петя і Вовк», Третя — заснована на алюзіях відомого «Сарказму» (B-moll). Використовуючи метод стилізації, О. Некрасов будує власне концептуальне бачення музичної форми, спираючись на семантику ладогармонічних, тональних, регістрових та фактурних утворень. Автор яскраво й неповторно-індивідуально розвиває «знаковий» музичний матеріал, але вільно тлумачить його, переосмислює з позицій власного творчого досвіду.

П'єси з фортепіанного циклу «Музичні присвяти» Б. Фільц являють собою своєрідні ремінісценції музичних вражень минулого композиторки, це данина шани тим українським музикантам, котрі залишили в її житті й свідомості незатертий слід. Прагнучи підкреслити творчу особистість та стильову манеру кожного з композиторів, Б. Фільц звертається до вельми промовистого прийому:

авторка вводить в музичну тканину кожної з п'єс цитати з найвідоміших творів вітчизняних митців. Так, у п'єсі, що присвячена С. Людкевичу — вчителю та наставнику Б. Фільц — звучать цитати з романсу відомого українського композитора «Хтось мене ще пам'ятає». Мініатюра «Елегія» присвячена одній з найсвітліших постатей в українській музиці — Левку Ревуцькому. Імпульсом для створення забарвленої думними інтонаціями музичної тканини послужили фрази з чудової «Пісні для фортепіано» великого композитора. Інші п'єси циклу присвячені пам'яті Д. Січинського, В. Барвінського, А. Кос-Анатольського, Є. Козака, М. Колесси.

Цікавим прикладом творів, що містять меморіальний компонент, є фортепіанний цикл сучасного київського композитора Святослава Луньова «Мардонги». Цикл створювався протягом досить тривалого періоду часу — з 1992 по 2005 роки, але практично процес роботи над циклом не припиняється і сьогодні. Створення відкритого циклу в композиторській творчості кінця XX століття — приклад непоодинокий. Аналог відкритого ряду п'єс циклу «Мардонгі» можна знайти в творчості В. Сильвестрова його останнього, «багательного» періоду: щорічно композитор створює кілька багателей, які вишиковуються у цикл, що триває non finito. Інший приклад — цикли «Ігри» для фортепіано, «Знаки, ігри і послання» для різних складів Дьєрдя Куртага.

Цикл п'єс для фортепіано «Мардонгі» є одним з яскравих прикладів діалогу з музичною спадщиною минулого. Назва циклу С. Луньова запозичене автором з однойменного оповідання одного з відоміших представників літературного постмодернізму Віктора Пелевіна, яке присвячено квазінауковому дослідженню формування «collective memori», посмертного образу в колективній свідомості — «мардонга». В. Пелевін пише про духовні мардонги, що утворюються після смерті людей, які залишили помітний слід в груповій свідомості. За словами письменника, культурний простір є Братською Могилою, де покояться духовні мардонгі ідеологій, творів і великих людей. Ці слова увійшли в програму, яку композитор С. Луньов подав до свого циклу. Роблячи програмним епіграфом до циклу слова культового російського письменника, С. Луньов звертається в першу чергу до

закладеної в них ідеї — ідеї творчого безсмертя. Автор пояснює: «… У якомусь сенсі життя і творчість видатної людини являє собою створення мардонга, яка не завершується навіть після смерті його творця. У цьому творі автор прагнув передати своє відчуття від усвідомлення присутності мардонгов, як конкретних композиторів, так і їх конкретних творів, а також деяких жанрів і колективних мардонгов композиторських шкіл».

Кожна з двадцяти трьох п'єс циклу С. Луньова має заголовок у вигляді певної дати, яка вказує на рік народження того чи іншого композитора, ім'я якого навмисне не позначається. Відсутність дати смерті говорить про те, що за вихідною точкою відліку наступає творче безсмертя, що необмежене хронологічними рамками людського життя.

Цикл складається з двох зошитів. Діапазон імен композиторів, які представлені в даному циклі, географічно та історично широкий. Послідовність п'єс автором не детермінована, хоча і зафіксована в нотному тексті «Мардонгів» в певному вигляді. У першому зошиті представлені: «Anonim XIV», І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Й. Брамс, Й. С. Бах, Д. Шостакович, Ф. Шопен, В. Польова, Р. Шуман, Ф. Шуберт, Відень XIX століття; в другому — Дж. Фрескобальді, В. А. Моцарт, В. Сильвестров, Ф. Гласс, А. Шнітке, А. Скрябін, С. Луньов, А. Пярт, П. Чайковський, Л. Бетховен, Відень XX століття, Д. Лігеті.

У циклі С. Луньова можна виявити кілька мікроциклів, основою формування яких служать явні і приховані інтертекстуальні зв'язки між частинами. Наприклад, п'єси «1.03.1810 —» і «6.01.1872 —» представляють собою лаконічні прелюдії, шопенівську і скрябінську відповідно. Відомо, що саме цей жанр був одним з улюблених в творчості як польського так і російського композиторів-романтиків. Тема п'єси «1.03.1810 —», не повторюючи дослівно тем творів Ф. Шопена, зіткана з лексем його інтонаційного словника. Низхідна лінія хроматичного басу викликає асоціації з відомою четвертою прелюдією e-moll польського автора, тридольність п'єси вказує на ознаки інших характерно-шопенівських жанрів — вальсу і мазурки *(Додаток Б, Нотний приклад № 14)*. Низхідний рух пронизує від початку до кінця і всю гранич-

но коротку п'єсу «6.01.1872 —». Обидві композиції — камерні, інтимно-ліричні висловлювання; їм чужий зовнішній пафос, активна дієвість, конфліктність *(Додаток Б, Нотний приклад № 15)*.

Інтертекстуальні зв'язки, що виникають між окремими п'єсами-«мардонгами», в циклі київського композитора відображають реально існуючі в просторі пам'яті культури багатовекторні зв'язки між явищами художньої творчості, породжуючи смисли, які виникають на перетинах різних «культурних кодів». «Мардонгі» — це історія музичного мистецтва, що концентрована «в особах», як би «згорнута» в один опус і представлена обраними композиторськими вершинами.

Непрограмна фортепіанна музика вітчизняних авторів 80–90-х років XX століття репрезентована й поліфонічними жанрами — фугами, канонами, інвенціями. В них композитори спираються на традиційні структури та прийоми викладення за допомогою різних композиційних технік музики XX ст., але з явним індивідуальним творчим відношенням до матеріалу. Це виявляється в інтонаційній будові творів (О. Яковчук, М. Скорик). Дані опуси детальніше будуть розглянуті у підрозділі 3.3.

Джазовий напрямок фортепіанної творчості 80–90-х років, представлений циклічною музикою, надає приклади таких традиційних жанрово-формотворчих орієнтацій як блюз, регтайм, імпровізація, самба тощо (Г. Сасько, Л. Юріна, С. Бедусенко). Фортепіанна сюїта «Граю джаз» Г. Саська є циклом, що складається з трьох номерів. Об'єднує ці пєси пісенно-танцювальний характер, мажорний лад із тонічним центром «С» (кожен твір починається і закінчується гармонією з тонічним звуком «С» у басі), темпова єдність (Moderato — «Регтайм», Molto Moderato — «Блюз», Molto Moderato — «Джаз-вальс»).

У першій п'єсі циклу «Регтаймі»[17] головним прийомом композиції є періодична повторюваність матеріалу, послідовна розчленованість структури на рівномірні квадратні побудови — 4т (вступ) + 32т (8т + 8т + 8т + 8т) + 24т + 20т (8т + 12т) + 4т (закінчення). Спорідненість тематизму зберігається протягом

---

[17] *Фортепіанний жанр регтайму склався в США наприкінці XIX століття та одержав широке поширення на початку XX століття.*

усієї п'єси витриманої в танцювальному характері. Нагадаємо, що своєрідність жанру регтайму полягає в ритмічному контрапункті, тобто поліритмії. В даному творі «конфліктність ритмів» виявляється через синхроність двох контрастно-ритмічних пластів. Це, по-перше, регулярна маршова дводольність у басах і, по-друге, «вільний», ритмічний рух у верхньому голосі, що навмисне порушує ефект регулярності *(Додаток Б, Нотний приклад № 16)*. В мотивній структурі верхнього голосу композитором використовується такий ритмометричний прийом — ослаблення сильної долі за допомогою паузи або ліги; характерне закінчення мотивів не цезурою, а злиттям їх з початком наступного утворення, що досягається за рахунок звука на слабкий долі такту попереднього мелодичного звороту, та акцентованого і пов'язаного лігою з першим звуком нового мотиву (тт. 21–22, 29–30, 40–46 й т. ін.). Наступна п'єса циклу «Блюз» являє собою композицію, яка позначена стилістичною самобутністю. Взагалі блюз як жанр з кінця XIX ст. зазнав значної еволюції — від сольної ліричної пісні американських негрів до творів, що виконувалися під акомпанемент банджо, гітари. Згодом він став однією з найважливіших форм вокально-інструментальної джазової музики, пізніше — суто інструментальної. Та в усіх своїх різновидах блюз зберіг головні жанрові ознаки. Нагадаємо, що першим зразком концертного блюзу в українській фортепіанній музиці є твір М. Скорика, написаний 1964 року, як художньо вдалий зразок узагальненого відображення специфіки блюзовій композиції. Блюз Г. Саська забарвлений тонами ніжної і сумної споглядальності. Композитор вільно орієнтується у засобах жанрового комплексу. На це вказує так званий блюзів лад, що утворюється шляхом застосування низьких III та VII ступенів (тт. 1–2, 4, 6 і т. ін.) використанням синкопованого ритму, ковзним зниженням ступенів (тт. 10, 22), що у сукупності втілює певні характерні інтонації. Що стосується фразування, то у «Блюзі» воно засноване не на широких «дугах», як у європейській музиці, а на множині малих. У творі переважає система синкопування, при який відбувається безперервне зміщення акценту із сильної долі на слабку. Автор дотримується незмінної, раз і назавжди усталеної схеми (структура — 12т

+ 12т + 6т) із найтоншим варіюванням окремих виражальних елементів (тт. 17–18). Весь твір виконується rubato *(Додаток Б, Нотний приклад № 17)*. В «Джаз-вальсі» композитор вдало синтезував класичний тридольний вальс з елементами сучасного джазу. До речі, джазова музика завжди взаємодіяла з європейською. Якщо на початковому етапі свого рорзвитку джаз звичайно «програвав» у своєму поєднанні з жанрами європейської музичної культури, то останні десятиліття XX ст. продемонстрували можливість створення фортепіанних композицій високої художньої якості. Так, «Джаз-вальс» Г. Саська є невеликою тричастиною композицію з кодою (12т + 14т +12т +9т (кода). Головну роль у драматургічному розвитку «Джаз-вальсу» відіграють фактурні засоби, регістровий план твору *(Додаток Б, Нотний приклад № 18)*. Наприклад, у третьому проведенні теми, октавні подвоєння в партії правої руки і широкі стрибки, що заповнюють нижній регістр в партії лівої, нагадують звучання оркестрового туті. Саме це є кульмінацією всієї п'єси.

Цикл Г. Саська «Граю джаз» свідчить про опанування вітчизняним автором певної джазової стилістики, що становить окремий музично-естетичний пласт в сучасній українській музиці. Це один із проявів загальних мистецьких тенденцій часу.

Для непрограмної музики 80–90-х років XX ст. характерним є використання стильових узагальнень, за допомогою яких автори знаходять ту художню «точку опори», що пояснює те чи інше композиційно-драматургічне рішення (творчість Б. Стронька, Ю. Іщенка, М. Шуха). У таких творах образно-жанрова палітра будується на основі стильових запозичень, де активно поєднуються та розвиваються як елементи систем певних музичних епох, так і окремі «знаки» авторських стилів. Така «гра в моделювання» визначає одну із провідних тенденцій творчого процесу в українській культурі на межі епох.

Досить індивідуально трактує старовині жанрові канони донецький композитор Михайло Шух. «Старі галантні танці» для фортепіано представляють собою оригінальні варіації на жанрові та гармонічні моделі XVII і XVIII сторіч. Композитор звертається до сюїти різнохарактерних танців, що йдуть один за одним

за принципом темпового та образного контрасту. Але М. Шух не дотримується чіткої визначеності кожного танцю, що було притаманно сюїтам XVII століття. Основні частини циклу лише опосередковано пов'язані з ідеєю танцювальності — Danza alta (№ 4), Baletto (№ 6), Danza Bassa (№ 8). Виключенням є лише два менуети (№ 2 і № 5).

Композитор створює оригінальну жанрову структуру на базі основних принципів побудови моделі: по-перше, наближає жанрове ім'я циклу до його прототипу («Старі галантні танці» вказують і на епоху, в яку вони функціонували — так званий «галантний стиль», і на віддаленість її від нашого часу — XVII століття, і на специфіку будови циклу — сюїта танців); по-друге, зберігає структуру і драматургію інваріанта — основний структурний принцип — послідовність різнохарактерних танців (два останні номери (Danza Bassa і Burleska-retirada) за своїм місцеположенням у циклі, образним строєм нагадують сарабанду і жигу із старовинної танцювальної сюїти, особливо Danza Bassa, яка асоціюється із сарабандою завдяки повільному темпу, характерній гармонічній вертикалі, специфіці будови басового голосу); по-третє, асимілюючи склад виконавців (як відомо — більшість сюїт написана для сколюючого інструмента, в даному випадку — для фортепіано), по-четверте, алюзивно відтворюючи характерні виразові засоби, особливо на рівні гармонічних (композитор майже постійно «жартує» із слухачем, на перший погляд можна зафіксувати безумовно знайомі елементи, стереотип сприйняття котрих порушується безкінечними «невиконаними обіцянками»). Так, наприклад, Minuetto I, що витримує нормативність моделі, із початкового G-dur наприкінці без попереднього переходу модулює у E-dur.

Саме гармонічна мова, при всій своїй начебто простоті, формує цикл як ряд яскравих, дотепних варіацій за історичним жанровим прототипом. Тому невипадково цементуючим номером, рефреном всього твору є не танець, а поширена в XVII — XVIII ст. п'єса комічного характеру — бурлеска — символ жарту, розіграшу, яким і є даний опус (бурлеска зустрічається у творі в чотирьох варіантах: Burleska-intrada (№ 1), Burleska in F (№ 3), Burleska-variazione (№ 7), Burleska-retirada (№ 9) *(Додаток Б, Нотний приклад № 19)*.

Загалом автор дуже тонко працює як із жанровим інваріантом всього циклу, так із кожним окремим танцем, відтворює структуру моделі, зберігаючи схему старовинних танців з властивою для них фактурною ясністю, простотою форми, характерністю ритму, особливостями розвитку. Ускладнення ж виявляється на рівні метричних схем танців (постійних змінних розмірів 4/8–3/8–2/8–3/8 у бурлесках, 4/4 та 5/4 у Danza Bassa та ін.) та, як уже зазначалось, їх гармонічного рішення. Отже, Михайло Шух у фортепіанному циклі «Старі галантні танці» продовжує традицію, що закріпилася в українській музиці другої половини XX ст. у творчості М. Скорика, В. Сильвестрова, Г. Таранова, М. Кармінського та інших вітчизняних митців.

Серед непрограмних фортепіанних циклів заслуговує на увагу цикл «Багателів» львівської авторки Ольги Криволап, написаний 1980 року. Слід відзначити, що її творчий доробок кількісно невеликий. Він переважно включає камерні твори. Композиторка тяжіє до делікатних, вишуканих імпресіоністичних тембрів. Серед її творів — дві симфонії, «Камерна музика» для фортепіано та камерного оркестру, камерна кантата «Калинові коні» на вірші Романюка, «Симфонія мрій» для струнного оркестру, елегія «Пам'яті В. Флиса», камерні інструментальні твори. Фортепіанний цикл «Багателі» позначений виразним впливом неофольклоризму. Пригадаємо, що «нова фольклорна хвиля» примусила композиторів подивитись на народні джерела не як на етнографічну одиницю, а як на можливість усвідомлення своїх прадавніх коренів і поєднання тих прадавніх інтонаційних зворотів з надбаннями різних етапів розвитку світової музичної культури та сучасними, народженими XX сторіччям техніками. Всі вісім багателів О. Криволап, незважаючи на їх контрастність, об'єднані спільним принципом, який є головним у неофольклоризмі. Це — використання мікромотивів або вузькооб'ємних мотивів в межах терції, кварти. Вони дуже ритмічно вибагливі, тонально індиферентні, тобто такі, що піддаються переважно сонорному або фактурному розвитку, але цікаві своєю полісемантичністю. З іншого боку, багатоманітно застосовано принцип варіантно-варіаційного розвитку, який теж має фольклорне походження. В межах єдиного мотивного прин-

ципу розвитку композиторка вражає цікавим, фантазійним стильовим наповненням цих фольклорних першооснов. Тут можна знайти гру різними стилями на фольклорному ґрунті. Зокрема, у першій багателі є щось від «Allegro barbaro» Б. Бартока. Гострий, дещо агресивний характер мотивного імпульсу викликає аналогії з якимось первісним, поганським танцем чи обрядом. Колоподібне розгортання охоплює все ширші регістри, різні звуковисотні опори, але сам мотивний імпульс лишається незмінним. Зовсім інакшою є друга багатель. Тут можна знайти паралелі з прелюдіями К. Дебюссі, зокрема з «Кроками на снігу»: і тут і там панує імпресіоністична великосекундова сфера, яка створює винятково делікатну, вишукану барву. Основним у цій п'єсі є статичний принцип, бо всі мотиви обертаються навколо своєї осі колоподібно і замикаються самі на собі. Змінюється ракурс, змінюється звуковисотне розташування, змінюються якісно барвні нюанси, але сама суть лишається незмінною. Перша й друга багателі визначають два основні напрямки циклу. В такому ж характері, як і перша, написана третя багатель, з тим же агресивним імпульсом, шаманським, заклинальним характером. Близькі до неї також четверта і шоста, на відміну від них, п'ята за характером наближається до другої. Але особливо хотілося б відзначити сьому багатель, в якій виявляється стиль Ольги Криволап останніх років. В цій п'єсі з'являються елементи хоральності, які пізніше поєднавшись з романтичною танцювальністю, становитимуть ті два парадоксальні, на перший погляд, непоєднувані полюси, які композиторка покладе в основу більшості своїх творів. Хорал розкривається у вальс, тобто відбувається перехід від об'єктивного, від вселюдського, релігійного — до сповіді душі, до особистого і романтичного. Мабуть, це основна концепція творчості О. Криволап, і мабуть, власне сьома багатель ніби орієнтує, дає проекцію на її пізнішу творчість.

Окрему нішу в українській фортепіанній культурі займають твори, що написанні для дитячої аудиторії. В процесі становлення і формування фортепіанного репертуару для дітей викристалізовувався основний жанровий еквівалент таких творів, яким став фортепіанний дитячий альбом. Отримавши з розвитком виконавського мистецтва свою класичну форму у XIX столітті, він

зберіг свої властивості: циклічну форму, найменшою жанровою одиницею якої є програмна мініатюра, образно-емоційний склад, близький до світу дитини та певні технічні й художні завдання. Серед фортепіанних альбомів та циклів п'єс, що були створені у період 80–90-х років XX століття, значне місце посіли «Строкаті аркуші» Л. Грабовського, «Музика для дітей» В. Бібіка, «Дитячий альбом» М. Степаненка, «Андрійкова карусель» О. Костіна.

Жанрово-тематичне та образне коло фортепіанних творів названого періоду відрізняється строкатою різноманітністю. У власних циклах автори звертаються до поширеної в дитячій музиці казкової тематики («Льодовий палац Снігової королеви» «Дідусева казка» Г. Саська), до змалювання картин рідної природи («Світанок», «Звуки в полях» В. Бібіка, «Перший пролісок», «Весняний дощик» Г. Саська), світу тварин («Маленька сюїта про звірів» М. Степаненка). Іноді композитори вдаються до яскравої характеристичності образів («Кривляка», «Розмріялась. Уявний танець з принцем» В. Бібіка). Назви деяких творів свідчать про звертання композиторів до відображення процесів функціонування технічних та механічних пристроїв («Так-так-так…», «Тік-так, тік-так, тік-так», «Дзиґа», «Гойдалки» О. Костіна, «Тік-так» В. Борісова). Незмінним залишається й використання традиційних пісенних й танцювальних жанрів («Мініатюрний марш», «Маленька урочиста сарабанда» Л. Грабовського, «Краков'як», «Вальс» В. Борісова, «Колискова» О. Костіна).

Говорячи про експериментування в галузі музичних форм, неодмінно слід відзначити у фортепіанній творчості українських митців появу, так званої, статичної й «нескінченої» музичної форми, що руйнує поняття класичного розвитку, активного перетворення матеріалу. Твори цих авторів, а саме — В. Польової, О. Гугеля будуть розглянуті в третьому підрозділі.

Отже, жанрово-формотворча парадигма фортепіанної творчості українських композиторів 80–90-х років XX століття діяла як на рівні експериментаторського роботи з музичним матеріалом, так і на рівні традиційних рішень. Після розгляду образно-концептуальних та жанрово-формотворчих змістових параметрів доцільно, на наш погляд, перейти до аналізу фортепіанного доробку з позиції техніко-стилістичної виразності форм.

### 3.3. Стилістична виразність технік

У творчості вітчизняних композиторів 80–90-х років виникають нові та розвиваються звичайні техніки композицій. Серед систем звуковисотних технік, що продовжують свій розвиток у досліджуваний період, представлена тональність, яка функціонує як центральний елемент більшості гармонічних систем у творчості С. Бедусенка, М. Шуха, В. Сильвестрова; модальність — в широкому контексті тональності, частіше у вигляді мелодичних та гармонічних ладоутворень фольклорного походження (творчість Л. Дичко, О. Некрасова, М. Скорика), серійне письмо (Ю. Іщенко, Л. Дичко, Л. Юріна, В. Борісов).

Окремі елементи композиторських технік початку XX століття можна зустріти у фортепіанних циклах українських композиторів 80–90-х років XX століття, створених саме для дитячої аудиторії. У циклі Л. Грабовського «Строкаті аркуші», що написаний у традиційному напрямі, деякі п'єси свідчать про вплив авангардизму. Так, нотний запис «Мініатюрного маршу» нагадує взірець пуантилістичної манери письма; у вертикальних акордових комплексах «Маленької урочистої сарабанди» композитор застосовує альтеровані септ- та нонакорди, у п'єсі «У сутінках» — блюзові ритмоінтонації та гармонії.

Про модерністичну спрямованість свідчить цикл В. Бібіка «Музика для дітей». У всіх п'єсах циклу композитор використовує сучасні позначення техніки педалізації, графічно вказує напрям голосоведіння. Нотні тексти багатьох творів містять численні авторські ремарки. Так, наприкінці п'єси «Кривляка» композитор вказує: «клавішу натиснути беззвучно»; на початку п'єси «Розмріялась. Уявний танець з принцем» — «грати, імітуючи звучання клавесину», у п'єсі «Мерехтіння зірок» — «Glissando» струнами у цьому регістрі».

У п'єсах «Про давнину», «Звуки в полях», які мають ілюстративно-розповідний характер, маленькі піаністи знайомляться з прийомами сонористичного письма. Кластерні співзвуччя, тонке нюансування, авторські вказівки служать для створення ефекту звучання дзвону у п'єсі «Про давнину», або ефекту відлуння — у п'єсі «Звуки в полях».

Яскравим зразком асиміляції елементів композиторських технік XX століття (сонористики, серійної техніки) на українському ґрунті є цикл харківського композитора Валентина Борісова «Шість характерних п'єс для фортепіано», що був створений у 1981 році. Лаконізм мініатюр, перевага експозиційного типу викладу дозволяють, з одного боку, розглядати п'єси циклу як серію замальовок, «етюдів з натури»; аналіз тональної драматургії, з іншого, виявляє певні константні стани, що мають інтонаційну єдність і можуть розглядатися як конструкції, що виконують лейтобразне та лейттематичне навантаження.

«Імпровізація», перша п'єса циклу, незважаючи на тричастинність (контрастна середина), створює відчуття відкритої форми. Вступний та заключний розділи композиції побудовані на розкладених та зібраних у кластер п'яти та шестизвучних послідовностях, що створюють певні сонорні «плями». Мозаїчність мотивів середнього розділу, які презентують мелодичні конструкції в діапазоні квінти і за своєю інтонаційною будовою нагадують українські інструментальні награвання, складається в лінію безперервного розгортання, що створюється за допомогою змінного метру. Імпресіоністична трактовка тембральних фарб роялю, гармонічні «плями», що повторюються як фіксація об'єктивного, дещо статичного стану, колоритне використання педалі тощо — все це застосовується композитором для створення перш за все образної палітри даного твору.

Відчуття душевного жалю в другому номері циклу «Сумний спогад» створюється завдяки використанню гармонійних і регістрових фарб у трьохшаровій фактурі п'єси, яку складають три тембрових плани — профундовий бас «d», акорди заповнення у поєднанні з тендітним викладенням мелодійного голосу. Гармонічною основою мелодики є нонакорд, у якому тритон «в-е» викликає майже фізичне ущемлення.

Третя п'єса циклу «Дивний танок» являє собою твір токатного типу з ознаками рондальності. Жанр токати трактується автром у дусі традицій композиторів XIX століття у витриманній техніці martellato. За словами дослідниці творчості В. Борісова мистецтвознавця Марини Бевз, кластерність у даній п'єсі зі звукової

фарби перетворюється у дієвий фактор руху, а «механістичність, інтонаційна жорсткість, характерна ритмічна напруга пунктирного мотиву, організованого стабільною пульсацією дводольного метру, створюють дещо гротескний образ» [9, с. 17–27]. Контраст між тематичними та розробковими розділами п'єси пов'язаний із втіленням жанрових відтінків токатності. Елементи скерцозної танцювальності, які створюють атмосферу народного музикування, змінюються моменами «чистої токатністі», що побудовані на репетиційній техніці. Багаторазове повторення пружної ритмічної теми, насичена хроматизмами мелодика, що розгортається в стабільному механістичному русі, створюють яскравий, багатозначний образ.

«Perpetuum mobile», четверта п'єса циклу, написана у простій двочастинній формі і за жанровими ознаками являє собою жанр етюду. Фактура, що побудована на остинатній фігурації дрібних тривалостей, дійсно викликає асоціації з механістичним рухом. Якщо у першій частині остинатні фігурації двох фактурних прошарків (шістнадцяті) складає поєднання квінт, терцій, секунд, що стабільно рухаються у часі, інтонаційна будова у другій частині ускладнюється. Напруження зростає: з'являються ходи на септими замість квінт, у фігурації — дрібніші тривалості, звуковий діапазон розширюється. Все це призводить до цілі — кінцевій зупинки в C-dur (перша зупинка наприкінці першої частини також була у C-dur, але з мінорною секстою — *прим. Н. Р.*). Таким чином, мрія автора про «вічний двигун» розбилася у зіткненні із реаліми життя.

У пафосній п'єсі «Біля братської могили» досить яскраво виступають ознаки траурного проводу. На це вказують статичний повільний рух з пунктирним ускладненням, підкреслення сильних долей у такті, поступове динамічне розгортанні твору. Яскраве емоційне висловлювання підкреслено романтичним втіленням: «лістівською» фактурою, гіпертрофованою динамікою.

«Скерцо», остання п'єса циклу, виконує роль оптимістичного фіналу. У даному номері для створення сцени народного гуляння із супроводом народних інструментів композитор майстерно користується тембровим багатством роялю для імітації звучання

струнних та деревяних духових. Мелодика п'єси ізобілує кварто-квінтовими інтонаціями. У фінальному номері можна відчути зв'язки з попередніми п'єсами циклу. З «Імпровізацією» фінал поєднує характер інтонування та мотив із середньої частини першої п'єси. Використання прийому martellato в епізодах фіналу вказує на зв'язок з «Дивним танцем», механістичність руху — на зв'язок з п'єсою «Perpetuum mobile».

Взагалі, п'єси циклу В. Борісова містять у собі увесь спектр емоційних станів, міркувань, осяяних світлом мудрості та великої любові до життя.

Яскравим зразком використання техніки пуантилізму є фортепіанний цикл С. Зажитька «Доторкання». За словами автора, музика даного опусу навіяна інтересом до східних культур: китайського каліграфічного живопису та естетики японської поезії хоку, а загалом, до філософських ідей дзен-буддизму. Невеликі за обсягом три п'єси, як і японські тривірші, обов'язково вимагають від виконавця і слухача роботи уяви, співтворчості з композитором. Фактором їх поєднання стає афористичність, лаконізм висловлювання — вміння, перш за все, сказати багато, але скупими засобами. Мистецтво китайського живопису приваблює С. Зажитька відображенням внутрішнього світу людини (Се и): «Художник — великий мудрець, бо він вміщує в собі те, чого не може охопити Небо і Земля, виявляє те, чого не може освітити Сонце й Місяць» [79]. Справді, китайський художник навчає відкривати красу там, де, здається, її немає. На його думку, глибинні, внутрішні потоки життя, особливі ознаки речей не можуть бути висловлені інакше, ніж мовою вибірковості. Говорити про китайський живопис — означає говорити про секрети його складної, витонченої художньої мови натяків. Тому образність п'єс «Доторкання» — в їх недомовленості.

Порівняльний аналіз нотного тексту та елементів музичної мови циклу з естетикою китайського живопису доводить, що ці мистецтва мають точки дотику, що виявляється в орієнтації на певні пропорції. Це, у свою чергу, приводить до наявності синестетичних образів — зорово-звукових. Саме ці принципи є найважливішим орієнтиром формотворення п'єс. Вони відобра-

жають особливості композиторського розуміння часових орієнтирів, виступають в якості сполучної ланки між музикою і живописом. Музика в даному циклі стає мовою і формою втілення деяких фундаментальних структур художнього мислення, що знаходить своє вираження не стільки в динаміці смислів, скільки у специфічних просторово-рушійних утвореннях. З цього погляду, музичне і каліграфічне письмо є взаємодоповнюючими мистецтвами, тому що методи каліграфії втілюють подібні «передсмислові» структури, головним чином, у візуальних формах, які потенційно містять рухові асоціації. А в музиці навпаки: рушійно-часова основа є домінуючою, а просторові уявлення існують у вигляді деякої «синестетичної аури», що супроводжує розвиток музичної тканини. Таким чином, потенційно каліграфія може знаходити своє «прочитання» у музиці, що й зустрічаємо у зазначених творах київського композитора.

Графічне зображення музичної тканини у циклі «Доторкання» нагадує ієрогліфічні накреслення, які, на думку автора, повинні відобразити за допомогою своєрідної нотографії таємний смисл музики, начебто передати у звуках торкання кисті художника-каліграфа. Композитор передає у творі «світогляд дотику», складні рухи, що втілюються засобами музичної мови, здатної активізувати сприйняття слухача і творчу енергію виконавця. Такі ознаки чуттєвості, витонченості повинні поєднувати естетичний і моральний аспекти людської особистості.

Перша п'єса циклу написана у пуантилістичній манері, де окремий тон, інтервал стають носієм музичного вираження ідеї. Слід нагадати, що пуантилізм, по-перше, є одним із крайніх наслідків тенденцій до часового стискування, а, по-друге, він, як роз'єднання звукових елементів, є формою реалізації стереофонічного розшарування простору. Завдяки останньому звукові елементи, що перебувають у різних пластах глибинної перспективи, втрачають свій видимий у нотах ритм і вступають в інші часові відносини справді самостійних точечних одиниць структури. Але навіть у такому, «завуальованому» вигляді ці «точки» продовжують бути і частинами мотивів. У першій п'єсі циклу виникає аналогія з мистецтвом китайських художників, які володіють манерою втілення

образів-істин одним ударом кисті, однією, частіше незавершеною лінією. Зазначимо, що в каліграфії кожен знак — ієрогліф-слово — має твердо усталену схему написання, що може варіюватися шляхом необмеженого інтерпретування, видозмінювання його складових елементів. Кожен звук або сполучення звуків об'єднуються в певні ритмо-інтонаційні групи і створюють у своїй сукупності композицію цілого, чим викликають певні аналогії з китайськими ієрогліфами. Так, каліграфічному знаку «дянь, дце» (крапка) відповідає одна нота-звук; «хен, ле» (горизонталь) — особливий прийом швидкої гри пальцями по одній струні (вказівка автора № 4 на першій сторінці тексту), «шу, ну, чжи» (вертикаль) — терти пальцями, або одним вгору-вниз по струні (вказівка автора № 5 на першій сторінці тексту); «це» (коротка коса управо уверх), а також «пе, люе» (коса вліво униз), «чужо» (коротка коса уліво униз) виконуються долонею по струнах середнього регістру згідно із зазначеним графічним принципом. Цей засіб пояснюється у вказівках автора, що починаються з № 8 і тривають до кінця п'єси *(Додаток В, Нотний приклад № 1, 2)*.

Слід відмітити своєрідну темпо-ритмичну організацію звукового простору у п'єсі, де відбувається чергування повільних і швидких структур, щільних та розряджених, що також нагадує картину ієрогліфічного письма. До речі, загальний темп Першої п'єси — ♩ **= 56–60**, але він часто порушується моментами швидкої гри пальцями по струнах, швидким гліссандо, численними довгими паузами. Кожне видтворення звука (удар, клацання, щипок, тертя по струнах), кількох звуків (швидка гра пальцями або нігтями обох рук по струнах, ковзання долонею по струнах), а також звичайна гра на клавіатурі спрямовані на розкриття особистого, неповторного, фонічного образу, що в мистецтві каліграфії відповідає категорії «серце, душа» (синь). Тому, здається, у Першій п'єсі (як і у всьому циклі взагалі) втілене класичне положення філософії дзен: «Музика — вираження рухів серця» (юячжи синьчжи дун е).

У Другій п'єсі циклу застосовується метод, дуже поширений в китайській каліграфії — «фей бай» (білого, що літає). Він полягає в тому, що кисть каліграфа, не зупиняючи загального руху лінії, часом то дещо піднімається, то відривається від паперу. У цій

мініатюрі даний прийом знаходить вираження у безперервному русі шістнадцятими тривалостями на легато без педалі, поперемінно у партіях обох рук *(Додаток В, Нотний приклад № 3)*.

Множинність звукових засобів, самобутніх і своєрідних комбінацій, оперування стилістичними елементами позаєвропейських культур — такого роду плюралізм у циклі С. Зажитька «Доторкання», поза сумнівом, являє собою суто постмодерністський феномен. Оскільки зразком для створення даних п'єс було японське мистецтво, з його кардинальним положенням естетики дзен «один у всьому і все в одному», то семантичні будови, якими різними вони б не були, мають єдину спрямованість. Вони проголошують загальну ідею вселенської єдності.

На наш погляд, фортепіанний жанр у творчості С. Зажитька демонструє інтенсивний пошук нових засобів виразності, нових технічних прийомів, здатних втілити незвичайний образний світ. Взагалі композитор тяжіє до епатажу, нерідко на межі хепенінгу й перфомансу. Віддаючи перевагу інструментальним жанрам, С. Зажитько у власній творчості використовує різноманітні прийоми стилізації, раціоналістичні моделі формотворення, часто вживає техніку, близьку до мінімалізму; у деяких творах поєднує все це із загальними принципами постмодернізму — тотальною іронією, комбінаторикою, як наприклад, у творах «Пісня І» із циклу «Пісні народів світу» або «Збігнев Батюк» для співаючого актора, танцюристки, туби. Що стосується творів для фортепіано, то за словами самого автора, «воно (фортепіано.— *прим. Н. Р.*), значною мірою вичерпало свої можливості як інструменту», але композитор інтенсивно продовжує їх шукати.

Інша звуковисотна техніка — алеаторика (що обмежена) у творчості вітчизняних композиторів синтезується з імпровізацією, відтворюючи специфіку української народної інструментальної музики (творчість майже усіх сучасних композиторів), сонорика частіше пов'язана з алеаторикою та зумовлена певною інтонаційною програмою (В. Рунчак, С. Зажитько, К. Цепколенко), мікрохроматика репрезентована в сучасній гармонії здебільшого елементами, а не засобами їх зв'язку і підкорена сонорно-алеаторному контексту.

Одним із прикладів різноманітного використання алеаторичних принципів композиторської техніки є фортепіанний твір К. Цепколенко «Out of the Blues», в якому, на наш погляд, найяскравіше виявилася тенденція до поєднання функцій композитора і виконавця. Цей твір був написаний 1997 року і присвячений нідерландському музиканту, його першому виконавцю Марчену Р. Уормесу. Алеаторика — прагнення звільнитися від передусталених канонів творчості — екстраполюється у даному творі на звуковисотні, метроритмичні та композиційні параметри. Зважаючи на те, що в алеаториці вищим законом є випадок, абсолютизація якого веде до «витіснення» авторського слова, у цьому творі більше загострюється проблема художнього цілого в умовах тотальної недетермінованості. В «Out of the Blues» спостерігається стабільність форми в цілому, але залишаються деякі «поля невизначеності», в яких може виявлятися творча ініціатива виконавця. В цих епізодах твору композитор зафіксував тільки ритмічну канву фігурацій, іноді вказуючи на початковий звук, але без точної його висоти і тривалості. В часових параметрах, визначених автором (7”, 6”, 7” — 8” тощо), можна імпровізувати, брати довільні звуки у зазначеному напрямі в межах даного регістру. Також тут використовуються осередки типу , які організуються вільною ритмікою, але в межах авторського задуму *(Додаток В, Нотний приклад № 4)*. Підсилююча роль ритму відчувається в нових прийомах, методах композиції, які використовує К. Цепколенко. Ритм як фактор організації музичного простору та часу в «Out of the Blues» починає відігравати нову, іноді першорядну роль. Наприклад, використання інтонаційного елементу токатного плану є точним показником нового образного акценту. Ритм досягає тут найбільшої експресії, створюючи атмосферу емоційного напруження і збентеженості. Подсилює ці відчуття технічний прийом molto articulato, разом із ритмоінтонаційними наголосами, що не співпадають з наголосами метричними, а також фігураційні пасажі в лівій руці, які виконують роль фону *(Додаток В, Нотний приклад № 5)*. Мінливість ритму фону визначає і часові обриси музики. Тріольні ритмічні пасажі, використані для втілення токатно-гротескного образу, відрізняються

від пасажів, що супроводжують діатонічний наспів зовсім іншого плану. Перший елемент — в темпі agitato — характеризується великим звуковим діапазоном на рівні двох октав в низькому регістрі, частими динамічними наростаннями і спадами, а головне — звуковисотною мобільністю викладеного матеріалу. Другий елемент, що періодично чергується з першим, спокійниший і в темповому відношенні, і в динамічному. Їх різке співставлення (F — pp sub.) вказує на високий рівень внутрішньої конфліктності образу. Замість складної нотографічної фіксації тривалостей, К. Цепколенко, як і інші сучасні композитори, приходить до нефіксованого ритму. Що ж до тактової риски, то вона вживається в «Out of the Blues» як знак пунктуації, який розмежовує ритмічно вільні фрази, одну від одної. Але риска може бути зовсім відсутня протягом всієї форми, як наприклад, у творі цієї ж авторки «Self Reflection» (він буде розглянутий далі. — *прим. Н. Р.*).

Фактура в «Out of the Blues» є наймобільнішим засобом. У зв'язку з еволюцією музичної мови взагалі, з підвищенням фактурної колористичності, багатоплановості та підсиленням зображальних моментів в українській фортепіанній музиці кінця XX століття, виникає тенденція до «тематизації» фактури. Внаслідок цього вона перестає бути тільки формою викладу тематичного або іншого матеріалу і починає виконувати образно-драматургічні функції. Фактура твору неоднорідна. Принципи її зміни означають розвиток образів. Звідси — елементи театральності, що постають перед виконавцем як ряд послідовних подій.

Для створення художнього образу в «Out of the Blues» виразні функції бере на себе динаміка. Зміна динамічних відтінків протягом твору різка й часта. Хвилеподібна динаміка характерна і для великих розділів форми (фігураційні пасажі, акордові сполучення), і для найдрібніших гнучко змінюваних ритмічних структур (двозвуччя). Протягом невеликих часових відрізків зустрічаються динамічні вказівки типу pp < mp > p; f < ff — pp sub. (dolce) і т. ін. *(Додаток В, Нотний приклад № 6)*.

Інтонації у творі мають характерні виражальні й змістовні можливості. В «Out of the Blues» композитор тонко і вміло користується музичним матеріалом. В деяких фрагментах інтонація

висувається на передній план і концентрує в собі музичну інформацію моменту, в інших — нейтралізується ритмічним і фактурним нашаруванням, перетворюючись на будівельний елемент тканини. Початкова інтонація запитання «е — h», з якої виростає весь твір, повторюється двічі у вільному викладі Rubato andantino і є будівельним елементом, власне, блюзового епізоду *(Додаток В, Нотний приклад № 7)*.

У зв'язку з розширенням інтонаційної сфери набувають нових виражальних можливостей ті інтервали, що тривалий час вважалися «немелодійними». Наприклад,— згадана інтонація запитання, з якої починається твір, або лінія верхнього голосу, що дублюється акордовими комплексами на початку твору.

Поняття інтонування у творі К. Цепколенко починає поширюватись і на звуки з невизначеною звуковисотністю. В «Out of the Blues» такі моменти припадають на імпровізаційні частини форми, позначені термінами parlando, marcato, accelerando. Інтонаційний процес в «Out of the Blues» наближається до примхливо вільного типу викладання. В ньому протягом усього розвитку з'являються все нові інтонаційно-тематичні елементи, що співіснують з варіантністю вже знайдених інтонацій.

Треба відзначити, що фортепіанним творам К. Цепколенко взагалі належить домінуюча позиція по відношенню до її ж інструментальних опусів. Серед фортепіанних композицій: «Зустрічі з пам'яттю» (1985), «Color Sounds» (1990), «Вечірній пасьянс» (1991), «Пейзаж-solo» (1995) та ін. Мабуть, тут виявляються високі професійні навики К. Цепколенко як піаністки (вона закінчила Одеську консерваторію по класу фортепіано у Л. Гінзбург.— *прим. Н. Р.*). Як видно з огляду фортепіанного доробку одеської авторки, її твори базуються на традиціях сучасної європейської музики, що вже склалися в музичній культурі, та на використанні нових, експериментальних рис, минаючи національний фольклор. Сама К. Цепколенко відзначає важливість освоєння традицій саме німецької школи, де вона продовжувала навчання після Одеси та Москви (у школі ім. Столярського та на першому курсі консерваторії по класу композиції навчалась у Когана, учня Малишевського.— *прим. Н. Р.*). Творчість композиторки приваблює неорди-

нарним відображенням світу, цікавими художніми образами. Як правило, концепції її творів, сконцентровано виражені в назвах, мають філософський зміст. Суб'єктивізм, деяка абстрактність, асоціативність, що межує іноді з грою словосполучень та їх смислу, дозволяють слухачеві самому знаходити ідею та шляхи її рішення.

Яскравою прикметою звукового мислення, що не має аналогів в українській фортепіанній музиці попередніх епох, є електронна музика, зокрема, одна з її ранніх форм — «tape music». Твори цього напрямку були розглянуті у підрозділі 3.1.

Пошук «нової простоти», актуалізація найпростіших елементів музичної тканини знаходять певне вираження у творчості українських композиторів minimal art (О. Гугель, В. Польова), які засвоюють в такий спосіб світовий досвід Дж. Кейджа, С. Райха, А. Рабиновича, Д. Єкімовського («репетитивний метод»). У такому контексті звертає на себе увагу фортепіанна творчість харківського композитора О. Гугеля. За словами самого композитора, його цікавить музика, в якій розвиток матеріалу або потрібен, але не до кінця можливий (всі комбінації потребують більше часу, ніж це припустимо для твору), або можливий, але не потрібен (як не потрібне дієслово в номінативному реченні). Більшість з його творів можна віднести до так званого «мінімалістського» напрямку в музиці, хоча деякі з його опусів, як «Капричіо» (1988), «Соната-спогада № 3» (1996) з циклу «Адреса», належать до традиційного романтико-класицистського напрямку.

Нагадаємо, що музичний мінімалізм став одним із проявів загальної художньої концепції, сформованої в культурі США на межі 50–60-х років, і в зображувальному мистецтві називався Minimal Art. Він з'явився в межах найрадикальнішого авангардного напрямку — «експериментальної музики», яку очолили Джон Кейдж та його школа. Серед сутнісних рис мінімалізму — заперечення функціональних зв'язків в організації музичного цілого, а також наділення значенням первісних елементів музичної тканини (тиші, окремого звука, найпростіших акустичних сполучень). Звідси, мінімалізм концентрує увагу на звукові та його цілісності. Значущість звука зростає саме через те, що він існує окремо від функціональних завдань, постаючи будівельним еле-

ментом в логічний структурі. Така філософська і творча концепція мінімалізму і знайшла своє втілення у деяких фортепіанних опусах О. Гугеля. Невеликі за обсягом п'єси — «Напливи та відливи», «Птахам, що відлітають», «Сніг іде», «Віддалені сигнали», «To Elise», «Зірки, що спускаються на землю» — написані з використанням репетитивної техніки музичної композиції. Нагадаємо, що репетитивний метод — це метод музичної композиції, заснований на організації статичної музичної форми циклами повторювань коротких, функціонально рівноправних побудов (patterns — модель, викройка — *прим. Н. Р.*). У п'єсах О. Гугеля слухач залучається до процесу, що поступово розгортається і минає в межах статичної форми, не прагнучи привести до нової смислової якості. «Поступовий процес» — одне із загальних досягнень репетитивного методу. Якщо характер європейської процесуальності, заснованої на розвитку, доводився до руху людської емоції, до етапів внутрішнього життя, то в мінімалізмі він відповідає постійним та поступовим процесам, що минають у природі, космосі й т. ін. Мінімалістична процесуальність не має нічого спільного з європейським «розвитком» та його «фінальною» логікою. Вона відторгає логіку «від — через до», їй більш властиве «завжди у».

Наприклад, у п'єсі «Напливи та відливи» музичним матеріалом О. Гугель обирає звукову структуру — pattern, який складається з п'яти звуків. Композитор використовує у п'єсі «процес додавання» (additive process), що заснований на розширенні паттернів. У кожному наступному блоку (всього їх шість: спочатку йде рух від першого до шостого блоку, далі — від шостого — повернення до першого. — *прим. Н. Р.*) додається по два звука: перший блок складається із десяти звуків, другий — із дванадцяти звуків, третій — із чотирнадцяти, четвертий — із шістнадцяти, п'ятий — із вісімнадцяти, шостий — із двадцяти звуків. До того ж, з додаванням звуків у блоках змінюється кількість тактів. Так, у першому блоці — 8 тактів, у другому — 7 тактів, відповідно, у шостому блоці їх стане три. Потім від шостого до першого блоку кількість тактів знову наростає (від 3-х тактів до семи). Також слід відзначити, що кожен такт повторюється двічі (знак репризи). Безупинний рух із груп восьмими тривалостями на протягом

всієї композиції «Напливи та відливи» справляє враження хвиль, що то насуваються, то віддаляються. Навіть епіграфом тут є слова О. Мандельштама: «Приливы и отливы рук, Однообразные движенья…» *(Додаток В, Нотний приклад № 8)*.

Зазначимо, що в кожній із мінімалістичних композицій О. Гугеля присутні звукозображувальні моменти, на які вказують вже самі назви п'єс. Так, у п'єсі «Сніг іде» ритмічний малюнок імітує повільне кружляння химерних сніжинок *(Додаток В, Нотний приклад № 9)*. Ритмоформула у «Віддалених сигналах», що минає поперемінно у всіх голосах, доповнюючись різними авторськими поясненнями, за думкою композитора, передбачає уважне услухання у цей чотиризвучний мотив, який виникає то тут то там *(Додаток В, Нотний приклад № 10)*. Картину зірок у п'єсі «Зірки, що спускаються на землю» змальовує мелодичний рух по A dur-ному тризвуку із верхнього регістру в нижній, який проходить то одночасно, то поперемінно в партіях обох рук. Крім низхідного руху, фактура останньої п'єси включає гамообразні послідовності у 12–14 тактах, а також репетиційні перегуки у партіях обох рук в середньому розділі п'єси. Приваблює у всіх цих композиціях і те, що вони зображені у динамічному позначені «p» — «ppp». Це становить певні труднощі як для виконавців (тонко підібране туше), так і для слухачів — вміння глибоко вслуховуватися і створювати у думках потрібний художній образ, картину, найбільш близьку авторській.

Нотографічний запис фортепіанних творів О. Гугеля у деяких п'єсах відзначається новизною викладення і скупістю засобів фіксації звукового матеріалу. Так, на нотоносцах п'єс «Напливи та відливи», «Птахам, що відлітають» немає ключів, немає знаків, а кожній нотній лінійці відповідає нота, яку вказує композитор на початку твору буквено *(Додаток В, Нотний приклад № 11)*. У п'єсах «Сніг іде» і «Віддалені сигнали» біля ключа стоїть знак «as». Мабуть, тут автор мав на увазі f-moll-ну тональність творів. Цікавий запис фортепіанної п'єси «To Elise», фактура якої є поєднанням партії акомпанементу, що рухається за звуками T, S, D тональності h moll (аналогічно до однойменного твору Л. ван Бетховена [в оригіналі — a moll]), та солюючого голосу, що

варіюється у I та V тактах відповідно до композиторської схеми (схема є і у п'єсі «Птахам, що відлітають») *(Додаток В, Нотний приклад № 12)*.

Назви більшості фортепіанних п'єс О. Гугеля вказують на процес руху, діапазон якого простягається від «споглядання» характеристик звукового потоку, що змінюється акустично, від захоплення швидкістю й безупинністю гри до філософського осмислення руху як засобу буття, як форми життя. Твори О. Гугеля порушують проблему втілення нового погляду на простір і час, що знаходить своє відображення і в інших жанрах українського музичного мистецтва. Так, з'являються композиції: «Погляд в дитинство» — камерна кантата Ганни Гаврилець, «Шлях до храму» — для хору Марка Кармінського, «Зупинки на шляху» для 4-х флейт й саксофона Сергія Крутикова, «Соната чекання» для віолончелі, фортепіано та магнітної стрічки Юрія Ланюка, «Запрошення до мандрування» — камерна кантата № 2 Володимира Загорцева, «Камерна симфонія» № 7 в трьох частинах — «Шляхи і кроки» (перша частина), «Декілька реплік» (друга частина), «Якось в гостях у великого Вівальді» для скрипки, челести, фортепіано, клавесина та сімнадцяти струнних Євгена Станковича. Обов'язково слід зазначити, що цілеспрямоване долання традиційного ставлення до розуміння метро-ритмічної організації рівномірної акцентуації, тлумачення агогічного начала як провідного змістовно-конструктивного фактора мають місце у фортепіанних творах таких композиторів, як М. Шух, О. Щетинський, В. Рунчак, С. Зажитько та багатьох інших.

Для музичного мистецтва XX століття, особливо його останніх десятиліть, характерна тенденція до зростання ролі поліфонії в композиторській творчості. Ця об'єктивна закономірність, геніально передбачена С. Танєєвим, зумовлена багатьма чинниками музично-історичного розвитку, серед яких: послаблення нейтралізуючої ролі тональності, раціоналізація мислення, пошук нових ресурсів виразності, технологічних прийомів у найбагатшій спадщині минулого.

Нагадаємо, що в українській фортепіанній музиці поліфонічні форми і жанри активно впроваджуються в композиторську практи-

ку починаючи з 50-х років XX століття. Об'єктом творчих інтересів митців стають фуга, канон, інвенція, пасакалія, поліфонічні цикли. Сьогодні автори українських поліфонічних циклів спираються на структури і прийоми західноєвропейської поліфонії, привносячи в них під впливом різних течій музики XX століття, особливо авангардизму, нову техніку, стилістику, тематику, образи.

У «12 фортепіанних прелюдіях та фугах» киянина О. Яковчука широта художніх інтересів вдало поєднується з глибиною задуму і майстерною технікою. Цей композитор належить до тих небагатьох митців, які поглиблено студіюють народнопісенну культуру свого народу, хочуть пройнятися її специфічними особливостями, засвоїти головне з творчого досвіду старших колег. Основне для О. Яковчука — не цитувати якісь канонічні національні мотиви, а говорити із слухачами музичною мовою, що протягом століть складалася й кристалізувалася в мистецькій творчості народу. У своєму циклі композитор передусім спирається на фольклорні інтонації і ритміку, на багатоголосся наспівів, переосмислює їх, ставить за мету таке їх освоєння, щоб вони сприймалися як власні, індивідуальні виразові засоби.

Поліфонічний цикл в цілому є великою тричастинною формою: початкові п'ять прелюдій та фуг ніби відповідають першій частині симфонічної форми (Allegro), з шостої по дев'яту музика нагадує середню частину (Andante), з десятої починається енергійний фінал усього циклу. Загалом для опусу характерна тематична єдність. Саме це дозволяє сприймати його як художню цілісність. У циклі наявне широке коло образів, що засвідчує різноманітність форм тих чи інших п'єс: фуга-токата, канон, буре, жига… Глибина змісту — головне, що характеризує музику композитора. Серед технічних прийомів, використаних автором,— і традиційні поліфонічні, і типові саме для сучасної епохи — ротація, контрротація, пуантилізм тощо, зокрема ті, що свідчать про досягнення нововіденської школи на чолі з А. Шенбергом. Кожен з маленьких циклів (прелюдія і фуга) репрезентує певний вид фортепіанної техніки. Фактура скрізь зручна і водночас досить-таки складна технічно. При всій багатоплановості використаних засобів, основною в циклі є виразність тематизму,

досягненню якої підпорядковані всі прийоми і скрупульозно розроблена ладова структура.

Вважаємо, що заслуговує на увагу цикл прелюдій та фуг львівського автора М. Скорика. На сьогодні із задуманого циклу з дванадцяти прелюдій та фуг композитор написав шість мажорних прелюдій та фуг, тональності яких хроматично йдуть від «до». Зазначимо, що звернення М. Скорика до поліфонічного жанру є цілком закономірним. Так, у його кантаті «Весна», написаній у ранній період творчості, фуга становить велику самостійну частину циклічної композиції. Пізніше композитор працює з поліфонічним жанром партити (ним написано сім партит для різних складів), над обробками лютневих табулатур.

У прелюдіях та фугах композитор хоче узагальнити класичний та сучасний досвід в обраному жанрі. З одного боку, він тлумачить його в традиційному дусі, з іншого — з явними ознаками особистого ставлення. Традиційність виявляється у розвиненості форми прелюдії. В цьому М. Скорик ближче до І. С. Баха та Д. Шостаковича, ніж до П. Гіндеміта, Р. Щедріна чи В. Бібіка. Прелюдії, як правило, мають яскраво виражений динамічний рельєф, у формі явною є спрямованість до кульмінації. Мала форма поліфонічної прелюдії спирається на тематизм, сповнений внутрішніх контрастів. Багатство тематичних елементів в поліфонічних прелюдіях М. Скорика, їх контрастне зіставлення, легкість змін, переходів, певна «капрічіозність» форми породжує відчуття особливої імпровізаційності. Саме такий її тип властивий загалом імпульсивному стилю композитора. Фуги — строгі, ніде не відходять від обраної кількості голосів, завжди лінеарні. Ознаки самобутності криються у природі інтонаційної будови творів. Стильова специфіка фуги виявляється передусім у виборі домінуючого прийому техніки. Таким М. Скорик обирає дзеркальну інверсію. В кожній фузі тема не просто має дзеркальну форму існування, але інверсійна її форма має свою систему проведень. Це обов'язковий момент, і в такому вигляді він зовсім не властивий фугам Д. Шостаковича, Р. Щедріна і навіть П. Гіндеміта, з його схильністю до складних інверсій. Фуги М. Скорика також мають яскраво виражену спрямованість до кульмінації. Динамічна кульмінація, як правило, співпадає з ре-

гістровою, підхід до неї забезпечується плавною хвилею. Кульмінаційність, зазвичай, має на меті створити барвистий сонорний ефект без застосування акордової гармонії, що часом пов'язується з крайнім, зовсім не властивим класичній фузі розведенням регістрів. Це — типово скориківська ознака. Серед таких же типових авторських рис — ставлення до тональності, ладу. Всі п'єси написані без знаків альтерації при ключі. Всі прелюдії та фуги визначені як мажорні, і ця умова зберігається. Знайти саме мажорний відтінок при 12-звуковому складі інтонації становить для композитора спеціальне художнє завдання.

Отже, прелюдії та фуги львівського автора позначені винятковою жвавістю та невимушеністю інтонаційної природи. Яскраві теми, образи, не передбачувані контрасти в умовах досить нормативних форм, їх піаністичність — все це зумовило поширення п'єс у навчальному репертуарі, виконання їх в концертних програмах піаністів. Прелюдії та фуги М. Скорика є самобутнім внеском в розвиток сучасних поліфонічних жанрів. При тому, що вони узагальнюють багато чого з усталених уявлень про сучасне розуміння жанру, можна стверджувати, що ці п'єси позначені яскравою авторською індивідуальністю.

Використання поліфонічної техніки письма характерно для творчості харків'янина О. Щетинського. В його фортепіанному творі «Хваліте ім'я Господнє» на основі глибинного пласту культури знаменного піснеспіву композитор створює композицію власного бачення світу. Концепція твору звернена до глобальних питань духовного сенсу буття, вирішується за допомогою використання різних культурних пластів й різноманітних технік: від монодії до поліфонії, від поліфонії — до хоральності, від хоральності — знову до монодії. Така послідовність спостерігається у композиції твору. На думку автора, «Хваліте ім'я Господнє» — це розлога фантазія з трьох розділів і кульмінацією всередині. Початковий тематичний матеріал твору нагадує традиції київського розспіву (фрагмент Херувимської у нотолінійному рукописі 20-х років XVIII століття); модальне перетворення становить основу розвитку. Розгортання теми є дуже поступовим. Спочатку вона звучить одноголосно, подібно до старовинного молитов-

ного співу. Ладові модуляції, розширення регістру, варіювання довжини фраз додаються надзвичайно ощадливо. Головне тут, за словами автора, не раціональне стеження за розвитком подій, а переключення сприйняття на заглиблене, відсторонене, ніби поза «векторним часом», споглядання *(Додаток В, Нотний приклад № 13)*. Гранями, що відокремлюють строфи піснеспіву, є довгі акорди або акорди з ферматою. Крайні регістри інструмента використовуються тут для відновлення відчуття простору в церкві. Поступове нарощування гучності супроводжує перехід до другого розділу — низки напружених, подекуди поетичних епізодів. Після кульмінації настає просвітління, звучать мотиви, що нагадують тему «Хваліте ім'я Господнє» із Всенощної С. Рахманінова — звідси й назва твору.

Зазначимо, що у даному опусі модель храмового дійства відтворюється на рівні стилістики піснеспівів з їх модальністю, діатонізмом, характерними оборотами на рівні композиції (строфічність у монодійному розділі), техніки (використання техніки канонічної імітації), на рівні мікроструктур з різноманітними модифікаціями, а саме: канон у збільшенні, подвійний канон 4-х та 6-ти голосний, канон із горизонтальним зміщенням при повторному проведенні, канон з використанням оборотів теми, подвійний канон з канонічною імітацією у ритмічному збільшенні, канони через октаву у нону, одночасне сполучання теми й обертання, а також на інтонаційному рівні (розспіви) *(Додаток В, Нотний приклад № 14)*.

Можна дійти висновку, що у творі «Хваліте ім'я Господнє» відбувається незвичайно витончена «переорієнтація» старовинного духовного жанру у сучасність як по власному духу ідей, так і по філігранності поліфонії, у якій чітко відзначається увесь досвід поліфонічного лінеаризму музиці XX століття.

Аналіз фортепіанних творів О. Щетинського виявив, що стиль композитора базується на поєднанні новацій музичного модернізму та авангарду (мікротематизм, атональність, ускладнена ритміка, рівні права консонансу і дисонансу, посилення ролі тембру) з такими особливостями української культури, як метафоричність, увага до мелодичного начала. У музиці цього автора

переважають уповільнені темпи, медитативність, поступовість розвитку; її важливою рисою є акустична краса і привабливість звучання.

Нарешті, слід відзначити, що більшість технік композицій у фортепіанній творчості українських композиторів 80–90-х років починає зазнавати мімікрії, коли серійний ряд структурує алеаторні блоки, мінімалізм взаємодіє із сонорним принципом; нове відчуття тембру як «мікротону» виявляє себе не тільки в тих композиціях, де тембр є головним формотворчим фактором, а й там, де «роботи з тембром» навіть немає.

Отже, останнє двадцятиріччя XX століття особливо чітко виявляє процес, що приховано відбувався в 70-х роках — відбір, осягнення та переосмислення українськими композиторами всіх елементів так званої «радикальної» і «нерадикальної» техніки музичної мови, синтезування цих елементів у власних індивідуалізованих концепціях. Все це, на наш погляд, не тільки становить підґрунтя майбутньої музично-художньої виражальності, а й допомагає вітчизняним митцям вирішувати естетичні завдання сьогодення.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III

Розроблена у третьому розділі дослідження типологія парадигм фортепіанної творчості українських композиторів дозволила із цих позицій проаналізувати фортепіанну спадщину 80–90-х років XX століття.

Доведено, що у зазначений період багатоаспектно використовується парадигма образно-концептуальних рішень: ігрова і канонічна, світська і духовна, історична і сучасна, українська та інокультурна. Композиторів приваблюють теми духовного оновлення людини через медитацію і каяття (творчість М. Шуха, О. Щетинського), ідея багатобарвності життя (твори Г. Саська, О. Таганова, К. Цепколенко), його нескінченості (творчість С. Зажитька, С. Луньова, Б. Стронька), потяг до ідеалізації навколишнього світу (опуси Ю. Іщенка), або його іронічне сприймання — явна чи прихована конфронтація з ним (композиції С. Зажитька, В. Рунчака, Л. Юріної), епічна (цикли Б. Фільц, Л. Дичко, Г. Саська), казкова (твори С. Бедусенка), дитяча тематики (В. Бібік, Л. Грабовський).

Відзначено, що своєрідність образної системи фортепіанних творів в останнє двадцятиріччя минулого століття обумовлена посиленням тенденції синтезу мистецтв, як на рівні синестетичних взаємодій, так і на рівні з'єднання в загальній композиції різних його видів. Вплив образотворчого мистецтва відбивається у «Джаз-сюїті № 2» С. Бедусенка, «Карпатських фресках» Л. Дичко, «Красках» О. Таганова, «Color Sounds» К. Цепколенко, зв'язок з українською прикладною творчістю відчутий у «Гуцульській сюїті» О. Некрасова, з китайським каліграфічним живописом та естетикою японської поезії хоку — у циклі «Доторкання» С. Зажитька. В опусі «Відгомін століть» Г. Саська образно-асоціативні аспекти підсилюються завдяки використанню літературних епіграфів. Під впливом архітектурних шедеврів написані фортепіанні цикли «Замки Луари» та «Алькасар… Дзвони Арагону…» Л. Дичко. Елементи театралізованої дії мають місце в композиціях «Evening Solitaire» К. Цепколенко (жест), «Jazz fiesta» Л. Юріної (жест), «Ось так!», «Герстекер» С. Зажитька (танець), «Музика для слуху» — «Вінок сонат» (4 сонати) за восьмим сонетом В. Шекспі-

ра С. Луньова (літературний текст, що прочитується виконавцем водночас з грою на інструменті).

Жанрово-формотворча парадигма, з одного боку, діє у зазначений період на рівні експериментаторської роботи з музичним матеріалом. Вона проявляється у незвичних жанрових суміщеннях («Джаз-вальс» із циклу «Граю джаз» Г. Саська, «Дві молитви-медитації» М. Шуха, «Out of the Blues» К. Цепколенко), у переосмисленні жанрів, що іноді приводить до їх взаємозаперечення («Привіт М. К., або трьохСУчасна сонаРна Норма для фортепіано» В. Рунчака), у музичних формах, які руйнують поняття класичного «розвитку», активного перетворення матеріалу. Серед останніх спостерігається використання так званої статичної й «нескінченої» музичної форми у творчості композиторів-мінімалістів (О. Гугель, В. Польова), відмова від повної завершеності твору («відкрита форма») у творчості деяких композиторів-авангардистів (С. Зажитько, В. Рунчак). Жанрово-формотворча парадигма, з іншого боку, виявляється у відтворенні усталених, традиційних форм та жанрових моделей з привнесенням нових технік композицій та широкої палітри інтонаційних узагальнень через національно-характерну, неокласичну, джазову семантику тощо (поліфонічні жанри — цикли прелюдій та фуг, інвенції, старовинні жанри танцювального походження, джазові форми). В опусах, в яких використовуються народні першоджерела, переважають варіантні та рондоподібні форми, подвійні варіації, форми basso ostinato та soprano ostinato (творчість Л. Дичко, Г. Саська, О. Некрасова). Певного значення у цих циклах набуває відображення жанрових фольклорних першообразів, серед яких: пісня — широкого діапазону використання, танок — традиційно фольклорного походження та народний інструменталізм — у вигляді імітацій гри на традиційних народних інструментах — трембіті, кобзі, сопілці, лірі та інших.

В монографії доведено, що у творчості українських композиторів 80–90-х років виникають нові та розвиваються звичайні техніки композиції. Серед звуковисотних технік представлені: ладотональність, модальність, серійне письмо, пуантилізм, алеаторика, сонорика, мікрохроматика. Серед технічних прийомів

у поліфонічних жанрах репрезентовані як традиційні, так і новітні — ротація, контрротація, пуантилізм тощо. Опрацювання світових досягнень американської та європейської музичних культур, використання «репетитивного методу» при створенні фортепіанних композицій дозволило українським композиторам активізувати найпростіші елементи музичної тканини — звук, інтервал, акорд, лінію, звукоблок (творчість В. Польової, О. Гугеля). Певне місце у фортепіанному доробку цього періоду посіла одна із ранніх форм електронної музики — «tape music» (твори К. Цепколенко). Відзначено, що більшість технік копозицій у фортепіанній творчості українських авторів починає зазнавати у 80–90-ті роки етап мімікрії. У деяких фортепіанних творах мінімалізм взаємодіє із сонорним принципом, серійний ряд структурує алеаторні блоки.

# ВИСНОВКИ

Запропонована монографія є першою у вітчизняному музикознавстві й культурології спробою наукового осмислення фортепіанної творчості українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України 80–90-х років XX століття.

У процесі дослідження встановлено, що особливості розвитку музичного мистецтва у позначений період зумовлені культурно-історичними, політичними, економічними зрушеннями, що відбувались у країні, зміною ціннісних парадигм, засад духовності та творчої діяльності. Результати глибоких соціально-історичних перетворень — спроба перебудови у СРСР, крах комуністичної системи, здобуття Україною державної незалежності, створення нового суспільства, духовних засад його існування вплинули на художню свідомість митців та позначились на характері композиторської творчості. Розгляд стану музичного життя у різних регіонах країни з культурними центрами у Києві, Львові, Харкові, Одесі, Донецьку, концептуальне осмислення інформації про нові тенденції в галузі композиторської творчості,— все це дозволило констатувати, що музичне мистецтво порубіжного періоду — явище оригінальне, своєрідне, багатомірне. Визначальними рисами його стали скуті до того соціальними обставинами, але притаманні українському національному характеру відкритість до світу та розуміння його як плюралістичного багатобарв'я, «діалогічність» у стосунках з природним і людським довкіллям, мрійливість та дух гіперболізації. У такому контексті творчість українських композиторів, у тому числі і фортепіанна, демонструє ті найбільш загальні тенденції, які відповідають естетичним засадам мистецтва доби постмодернізму, а саме:

- прагнення композиторів опрацьовувати на національному ґрунті стилі попередніх епох, застосовуючи як барокові, класичні, романтичні, так і яскраво-індивідуалізовані елементи у їх незвичній, оригінальній постмодерній взаємодії;
- органічне поєднання національно-етнічних фольклорних джерел з надбаннями східних та західних культур минулого і сучасності;

- відродження інтересу митців до прадавніх цінностей народу — передусім до релігійних ідеалів, як найвищого символу духовності;
- посилення сутнісної тенденції композиторського мислення — природної схильності до новаторства, експерименту, з використанням як національних, так і загальноєвропейських та загальносвітових надбань, зокрема, в плані жанрово-стильових взаємодій.

Фортепіанна музика перехідного періоду поряд з іншими видами камерного музикування у своєму розвитку та функціонуванні затвердила себе у сучасному світовому контексті. Про це свідчить велика кількість національних і міжнародних фортепіанних конкурсів, фестивалів, прем'єрні концертні виконання фортепіанних творів українських композиторів за кордоном — в Австрії, Німеччині, США, Китаї та інших країнах. Ці твори осмислюються та оцінюються широким колом музичної громадськості, вітчизняними та зарубіжними фахівцями у спеціальних та популярних виданнях, коментуються засобами мас-медіа, висвітлюються на міжнародних наукових конференціях.

Проведений у монографії аналіз історико-теоретичної літератури доводить, що проблема осмислення фортепіанної творчості українських композиторів останнього двадцятиріччя XX століття, дійсно, ще не поставала предметом спеціального культурологічного та музикознавчого розглядів. Аспекти її дослідження стосувалися окремих жанрово-стильових, композиційно-драматургічних, інтонаційно-тематичних, функціонально-семантичних сторін лише деяких фортепіанних жанрів. При цьому використовувались історико-стильовий, генетико-типологічний, порівняльний методи аналізу. Висвітлення сучасного етапу розвитку фортепіанної сонати (у дисертації Л. Ланцути) та фортепіанного концерту (у дисертації О. Пономаренко) здійснювалося також за допомогою засобів системного підходу та теорії стадіальності. Підкреслено, що у вітчизняній науці майже до кінця 80-х років фортепіанна творчість розглядалася лише з точки зору загальних процесів розвитку художньої культури радянської доби. При цьому відмічалося, що збагачення фортепіанної спад-

щини йшло по лінії оновлення і розширення жанрового складу, акцентування рис національно-самобутньої образності, накопичення відповідних засобів виразності. Доведено, що 90-ті роки привнесли зміни у проблему переосмислення феномену вітчизняної музичної культури. Висувались наукові позиції, що стосувалися нових підходів та методів тлумачення музики взагалі і фортепіанної зокрема. Тому при розгляді фортепіанної творчості українських композиторів останнього двадцятиріччя, поряд із традиційними, був запропонований комплексний підхід, що поєднав використання культурологічного, мистецтвознавчого та музично-теоретичного аспектів аналізу.

Культурологічний рівень аналізу дозволив на основі існуючих у вітчизняній науці визначень понять «культура», «художня культура», «музична культура» уточнити зміст поняття «фортепіанна культура». Фортепіанна культура представлена у монографії як різновид музичної культури, пов'язаний з культивуванням фортепіанного мистецтва в усіх його творчих проявах та історичних надбаннях. Доведено, що українська фортепіанна культура посіла в національному музичному доробку гідне місце, має власну історію, визначена в системі духовних цінностей — національних та світових. Підкреслено, що провідною у фортепіанній культурі є постать композитора, який виступає суб'єктом культуротворчого процесу. Саме в його творчості зосереджені головні тенденції розвитку музичної культури та мистецтва загалом.

У ході дослідження був простежений в історичному аспекті розвиток української фортепіанної культури у плані співіснування в композиторській творчості традиційного та авангардного творчих напрямів. Підкреслено, що традиційність передбачає опору на усталену жанровість, яка формувалася протягом століть, еволюціонувала, але залишила свої генетичні корені у вигляді певної системи, оволодіння якою складає вже ґрунт професійного навчання і виховання сучасного композитора. В свою чергу, авангардне мистецтво, як інноваційне (експериментальне), демонструє нове розуміння музичних феноменів — звуку, інтонації, жанру, форми, простору та часу і репрезентує новий вид художнього мислення, витоки якого лежать у складних процесах

загальносвітового рівня. На основі аналізу фортепіанної творчості 80–90-х років XX ст. зроблено висновок, що історико-культурний шлях української фортепіанної музики досліджуваного періоду відзначений поєднанням авангардних тенденцій з традиційними системами. Це пояснюється відновленням цілісності історико-стильової еволюції мистецтва, порушеної у часи тоталітаризму.

Художньо-естетичний аналіз стану української музичної культури 80–90-х років надав можливість довести, що вона репрезентує різні типи світобачення й світосприймання, які глибинно пов'язані із соціально-психологічними та історико-культурними умовами. На основі цього положення у монографії виявлено, що фортепіанна спадщина досліджуваного періоду являє собою синтезування численних естетичних рис «художнього» — від зображення низького й потворного, до прекрасного й піднесеного. В композиторській свідомості може спостерігатись співіснування «східного» та «західного» духовного спектру цінностей, можуть поєднуватися середньовічний християнський, новочасовий, просвітницький, ренесансний світогляди, при чому виявляти себе у діалогічному співзвуччі різнобарвного багатоголосся культур.

Зазначено, що кінець XX століття в українській фортепіанній музиці характеризується надзвичайним розширенням можливостей різних видів мистецтва як на рівні синестетичних взаємодій (творчість Г. Саська, Л. Дичко, О. Некрасова, С. Зажитька) так і на рівні зєднання в загальній композиції твору ідей, концепцій, елементів з різних видів мистецтва (твори С. Луньова, К. Цепколенко, Л. Юріної). Це обумовлено тяжінням до нових синкретичних жанрів — інструментального театру (твори В. Рунчака, К. Цепколенко, Л. Юріної), перфомансу (творчість С. Зажитька), в яких концертне фортепіанне виконання набуває рис нового художнього феномену. Нотний текст у таких випадках постає синтетичною аудіовізуальною партитурою, в якій комплексно зафіксовані візуальні, вербальні, акустичні та інши засоби додаткової виразності. Все це демонструє прояв поліфонічного бачення феномену музичної культури, в якому розуміння музичного простору доповнюється позамузичними елементами.

Здобуті результати дозволили дійти висновку, що культурологічний рівень аналізу передбачає розгляд фортепіанної творчості українських композиторів на основі світоглядних позицій, специфіки художнього мислення та явищ синтезу мистецтв.

Мистецтвознавчі підходи висунули на перший план проблему розуміння фортепіанних творів. Ця проблема пов'язана з розкриттям смислу значення нотних текстів творів. В монографії саме мистецтвознавча інтерпретація виступила методологічною основою такого розуміння. Доведено, що процес мистецтвознавчої інтерпретації фортепіанного твору в цілому має певні закономірності. Так, на першому етапі формується первісне уявлення на основі попереднього прослуховування та загального музично-теоретичного аналізу, даних про світоглядні орієнтири композитора, контексти виникнення твору. Другий етап інтерпретації включає композиційний, стилістичний, семіотичний, інтонаційний та інші методи детальнішого аналізу. Встановлено, що семіотичний аналіз надає вагомі можливості сприйняття підтексту фортепіанного твору, передумови розуміння смислу й усвідомлення у такому разі самого процесу розуміння. Третій етап — на основі попереднього аналізу дозволяє визначити інтерпретацію тексту фортепіанного твору як взаємозв'язок його контекстів і підтекстів. Отже, інтерпретація нотного тексту фортепіанного твору стає творчим результатом процесу багаторівневого мистецтвознавчого аналізу і синтезу даних, як однією з науково аргументованих інтерпретаційних версій (В. Москаленко).

Розглянуті закономірності інтерпретації фортепіанних творів дозволяють виявити не тільки риси загального і особливого у їх жанрово-формотворчих та стильових втіленнях, але й художню неповторність, унікальність кожного твору, що є важливим чинником для його соціокультурного функціонування.

Сучасні музично-теоретичні методи аналізу фортепіанної музики зумовлені докорінними змінами, що відбулися у художньому мисленні українських композиторів в останнє двадцятиріччя XX століття. Вони виходять в цілому із специфіки формоутворення, яку складають фактори поліпараметровості, багаторівневості й повної «індивідуалізації музичної композиції» (В. Холопова).

Тому, поряд з використанням традиційних жанрово-стильових, інтонаційно-семантичних, структурно-композиційних методів аналізу, фортепіанна творчість розглядається за особливостями драматургічної, тематичної організації, за специфічними типами виразності, зокрема сонорики, темпоритміки, звуковисотності, фактури, поліфонії, гармонії, динаміки, артикуляції тощо.

У ході дослідження було розроблено типологію парадигм фортепіанної творчості українських композиторів за змістом образно-концептуальної, жанрово-формотворчої та техніко-стилістичної виразності форм і з цих позицій проаналізовано фортепіанний доробок періоду 80–90-х років XX століття. Доведено, що проблема самопізнання, як одна з фундаментальних у розумінні основ людського буття, визначила одну з основних функцій рефлексії в українській музиці. Ця проблема знайшла у фортепіанних творах вітчизняних композиторів різноманітні аспекти втілення. Осмислення композиторського «я» крізь сучасні та традиційні стилістичні моделі є характерним для музичної культури цього періоду взагалі. Виявлено, що одним з провідних образно-концептуальних начал фортепіанної творчості цього часу є феномен «гри». Ігрова стихія відчувається як у композиціях з глибокою філософською концепцією (деякі опуси К. Цепколенко), так і у відтворенні скерцозно-гротескової жанровості (твори С. Зажитька, В. Рунчака, С. Пілютікова). Принцип гри виявляється на різних рівнях художніх систем: стильовому, жанровому, просторово-часовому, інтонаційному.

Доведено, що фортепіанна творчість 80–90-х років відзначена яскравим втіленням «сміхової культури» — від м'якого гумору до гротеску. Саме такий змістовний аспект акцентує її національну специфіку, корені якої можна знайти в українській ментальності. Парадоксальність, як основний смисловий та формотворчий фактор «сміхової культури», постає у таких фортепіанних творах як антипод «серйозного мистецтва». В опусах цього спрямування об'єктом іронії стає не тільки конкретне явище, але й уся система стильових та ціннісних ієрархій (деякі твори С. Зажитька, В. Рунчака).

Виявлено й підкреслено співзвучність певних образних концепцій української фортепіанної музики деяким моделям постмодернізму, зокрема різним формам медитативності. Цей напрям

репрезентований, з одного боку, творами духовно-релігійного змісту, з іншого, — авангардними опусами композиторів minimal art. Як показав аналіз, звернення українських авторів до жанрів церковного співу відображає одну з магістральних тенденцій національної культури кінця XX століття. Це обумовлено прагненням митців знайти в історії музичної культури форми і засоби для адекватного сприйняття і зрозуміння сьогодення в контексті вічних філософських питань людського буття (творчість М. Шуха, О. Щетинського). Знайомство з медитативною практикою Сходу для творчості композиторів-мінімалістів не стало самоціллю, лише їх інтересом до екзотичних культур, а породжувалося потребою відобразити в музиці незвичайні психологічні стани (деякі аспекти творчості О. Гугеля, В. Польової).

Зазначено, що особливе місце у фортепіанній спадщині останнього двадцятиріччя займають образи історичного минулого українського народу. Новим змістовним аспектом у фортепіанній музиці стає втілення найстародавнішої історико-культурної спадщини західноєвропейських народностей, казкова тематика (твори С. Бедусенка, Л. Дичко, О. Некрасова, Г. Саська).

Жанрово-формотворча парадигма фортепіанної творчості українських композиторів 80–90-х років XX століття представлена у двох напрямках. З одного боку, фортепіанні композиції демонструють руйнування традиційних класичних форм розвитку. Деякі митці відмовляються від повної завершеності твору — звідси, відкрите розгортання, так звана «відкрита форма» (твори С. Зажитька, В. Рунчака). Опуси композиторів-мінімалістів демонструють появу «нескінченої» музичної форми, яка нівелює поняття класичного «розвитку», активного перетворення матеріалу (деякі композиції О. Гугеля, В. Польової). Спостерігається переосмислення деяких жанрів, що, іноді, приводить до їх заперечення (деякі твори В. Рунчака), виникають незвичні жанрові синтезування (творчість Г. Саська, М. Шуха, К. Цепколенко). Другий напрямок характеризується використанням усталених форм, жанрових моделей, але у сучасному прочитанні вони набувають нових рис. Цьому сприяє використання нових технік композиції, нової інтонаційної лексики (творчість М. Скорика, Б. Стронька, О. Яковчука).

Виявлено, що у програмних жанрах з використанням народних першоджерел переважають варіаційні та рондоподібні форми («Коломийка», «Опришки» з «Гуцульської сюїти» О. Некрасова); певного значення набули форми basso ostinato, soprano ostinato (твори Л. Дичко, О. Некрасова, Г. Саська). У фортепіанних композиціях, орієнтованих на «сміхову культуру», варіантність виступає не тільки основним формотворчим принципом, але й смислопороджувальним фактором, коли музична форма обумовлює становлення змісту (деякі твори В. Рунчака). Опуси духовно-релігійної тематики демонструють впровадження принципу подвійних варіацій, через який опрацьовується лексика української сакральної монодії («Моління про чашу» О. Щетинського). Іноді простежується так звана «стадіальна» форма, де думка розгортається поступово, моделюючи стильові епохи від монодії до сучасного багатоголосся («Хвалите ім'я Господнє» О. Щетинського). Традиційно семантичного значення у програмній музиці набуває відображення жанрових фольклорних первообразів — пісні, танцю, народного інструменталізму (творчість Л. Дичко, О. Некрасова, Г. Саська). Українськими композиторами активно опрацьовуються жанрово-формотворчі елементи церковної музики — знаменний розспів та його різновиди, григоріанській хорал, псалмодія (твори Л. Дичко, Г. Саська, М. Шуха, О. Щетинського). Самостійним стильовим аспектом стало запозичення музики різних народів світу, зокрема, іспанських та французьких танцювальних жанрів (цикли Л. Дичко).

Доведено, що непрограмна фортепіанна музика українських авторів у більшості своїй представлена поліфонічними жанрами — прелюдіями та фугами, канонами, інвенціями (М. Скорик, О. Яковчук), джазовими циклами (С. Бедусенко, Г. Сасько, Л. Юріна). Дані опуси демонструють усталеність жанрово-формотворчих орієнтацій з привнесенням широкої палітри інтонаційних узагальнень через національну характерну, неокласичну, джазову семантику тощо.

Аналіз парадигмального характеру технік композицій засвідчив наявність нових та розвиток звичайних традиційних конструктивних засобів виразності. За останнє двадцятиріччя

в українській фортепіанній музиці набула семантичного значення електронна музика, зокрема одна з її ранніх форм — «tape music» (К. Цепколенко). Репетитивна техніка композиції стала основою для написання музичних опусів українськими композиторами minimal art (О. Гугель, В. Польова). Засвоюючи в такий спосіб світовий досвід зарубіжних композиторів, вітчизняні митці прагнуть до пошуків «нової простоти», увиразнюють найпростіші елементи музичної тканини.

Дослідження у загальних рисах образу фортепіано, як одного з мистецьких універсумів представлення картини світу у національній музичній творчості, дозволило простежити процес його розвитку та виділити стилістичні сфери, у яких тенденції оновлення образу інструменту з кінця XIX — до 90-х років XX століття виявилися найбільш яскраво. Доведено, що до 80-х років провідними були мелодико-поліфонічний, лінеарно-колористичний та змішаний, токатно-лінеарний типи музично-інструментального письма. В останнє двадцятиріччя традиційно-романтичне тлумачення інструменту знаходить втілення у непрограмних творах Ю. Іщенка («Поетичні настрої»), Б. Стронька («Присвята Шопену», «Етюди»), фресково-оркестральне виявляється в програмних опусах Л. Дичко («Алькасар… Дзвони Арагону…», «Замки Луари»), М. Шуха («Дві молитви–медитації»). Типовий для традиційного сприймання образу фортепіано токатно-ударний принцип багатогранно проявляє себе й розвивається у творах різних стильових напрямків: джазовому (Г. Сасько — «Граю джаз», Л. Юріна — «Jazz Fiesta»), фольклорному (О. Таганов — «Краски», «Народные картинки», С. Бедусенко — «Сюїта на теми російських народних казок»), необарочному (О. Яковчук — «12 прелюдій та фуг», М. Скорик «Прелюдії та фуги»), неокласичному (О. Нежигай «Соната»). Бачення фортепіано як інструменту з розвиненою імпресіоністично-кольоровою палітрою позначається на окремих опусах Г. Саська («Весняні барви»), С. Бедусенка («Джаз-сюїта № 2»). Доведено, що за останні роки в українській фортепіанній культурі з'являється новий аспект у розумінні образу інструменту, пов'язаний з розширенням його жанрової системи. Він здійснюється за рахунок опрацювання композиторами духовно-релігійної тематики та відповідної інтона-

ційної семантики. Стилістика таких творів походить від принципів моделювання сакральних жанрів переважно вітчизняної традиції (розспівів, хоралів, псалмодії тощо) на жанрову природу клавішно-ударного інструменту. Фортепіанні твори цього спрямування побудовані на інтонаційності нового типу, який не має аналогів у національній фортепіанній спадщині: виникають нові типи мелодизму у фортепіанній інтерпретації, що походять від словесного образу. При цьому підсилюється значення усталених риторичних ритмоформул, відомих з ренесансно-барокової доби. Підкреслено, що інтерпретація старовинних розспів (знаменного, київського та інших) засобами темперованої системи розширює рамки розуміння традицій клавішно-ударного інструменту (твори «Хвалите ім'я Господнє», «Моління про чашу» О. Щетинського, «Відгомін століть» Г. Саська, відчасті «Дві молитви-медитації» М. Шуха).

Можна констатувати, що у 80–90-ті роки XX століття образ фортепіано починає сприйматися як суттєва складова у системі цінностей національної культурної традиції, що віддзеркалює шляхи духовних і творчих пошуків. Він визначається національною кантиленістю (В. Сильвестров, Л. Дичко, О. Некрасов, С. Бедусенко), яка на сучасній стадії розвитку фортепіанного жанру збагачується втіленням психологічно-рефлексивного світу, діапазон якого сягає від збудженої експресії, епатажу, навіть абсурдності (деякі твори К. Цепколенко, В. Рунчака, С. Зажитька) до медитативних прострацій сакрально-духовного (твори О. Щетинського, М. Шуха) та мінімалістського походження (творчість О. Гугеля, В. Польової). Національний образ фортепіано відзначений також поліфонічністю підголоскового типу (твори Л. Дичко, Г. Саська, О. Яковчука, М. Скорика), поетикою дзвону (опуси Л. Дичко, Г. Саська, О. Щетинського, Л. Шукайло, Б. Фільц), а також імітаціями звучань українських народних інструментів при використанні «гри» в струнах роялю (твори В. Рунчака, К. Цепколенко).

Автором монографії доведено, що процес оновлення образу фортепіано в українській культурі впродовж майже 150 років здійснювався поступово, в залежності від збагачення образної сфери, національно-жанрових, індивідуально-стильових особливостей, що розвивались в плані еволюції художнього мислення.

Все сказане дає змогу зробити висновок, що фортепіанна творчість українських композиторів 80–90-х років XX століття становить якісно новий етап розвитку, на якому формуються нові системи культурологічних, мистецтвознавчих інтерпретацій, ціннісних орієнтацій, нове розуміння образу фортепіано. Пропонована робота може стати грунтом подальшого вивчення сучасного музично-мистецького процесу в його активному й широкому соціокультурному функціонуванні.

# СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ


1. Алексеев А. Советская фортепианная музыка (1917–1945). — М.: Музыка, 1974. — 248 с.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства: В 3-х частях. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1988. — Ч. 1 и 2. — 415 с.
3. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. — М.: Композитор, 1998. — 342 с.
4. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. — М., 1974. — С. 90–128.
5. Арановский М. На рубеже десятилетий // Современнные проблемы советской музыки: Сб. статей / Отв. ред. и сост. В. Смирнов. — Л.: Сов. композитор, 1983. — С. 37–52.
6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — 375 с.
7. Афанасьєв Ю. Музика і пластика — суперечлива єдність [Музика і балет] // Музика. — 1975. — № 1. — С. 12–13.
8. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 444 с.
9. Бевз М. Фортепіанні твори харківських композиторів у курсі загального та спеціалізованого фортепіано музичного ВУЗу (нотатки викладача) / Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 37. Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти // Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред. — упоряд. Л. В. Русакова. — Харків: Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2012.
10. Бердяев Н. Смысл истории. — М., 1990. — 176 с.
11. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму // Українське музикознавство: Науковий метод. зб. / Упоряд. І. А. Котляревський. — К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. — Вип. 30. — С. 150–156.
12. Берегова О. Традиції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років XX ст.: Автореф. дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03/ НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2000. — 20 с.

13. Берегова О. Традиції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років XX ст.: Дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03. — К., 2000. — 204 с.; нотні додатки.
14. Березин Ф., Головин Б. Общее языкознание: Учебн. пособие. — М.: Просвещение, 1979. — 416с.
15. Беринский С. — Козаренко Ал. Диалогизм культур — одно из главных завоеваний XX в. (интервью с Ал. Козаренко) // Музыкальная академия. — 1996. — № 1. — С. 96–100.
16. Бєлікова В. В. Її музика — наше життя, наше багатство: монографія / Валентина Венедиктівна Бєлікова; МОНМС України. — Кривій Ріг: Видавничий дім, 2013. — 52 с.
17. Блажкевич Г. Образний світ фортепіанних концертів // Мирослав Скорик: Зб. ст. — Львів: Видавництво «СПОЛОМ», 1999. — 136 с., з нотними прикладами.
18. Бобровский В. П., Головинский Г. Л. В. Л. Цуккерман — педагог // О музыке. Проблемы анализа. — М., 1974. — С. 30–50.
19. Борев Ю. Эстетика. — 4-е изд., доп. — М.: Политиздат, 1988. — 496 с.
20. Большая Советская Энциклопедия. — 2-е изд. — Т. 13. — Москва: Государственное научное издательство «БСЭ», 1956. — с.
21. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Общие проблемы современной музыки // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. — М., 1975. — С. 28–32.
22. Вахранев Ю. Камерное фортепианное творчество украинских композиторов // Музыкальная культура Украинской ССР: Сб. ст. / Сост. Е. Алексеенко, И. Ляшенко. Отв. редактор И. Ляшенко. — М.: Музыка, 1979. — С. 368–379. — (Музыкальная культура народов СССР).
23. Вахранев Ю. Фортепианные пьесы и циклы пьес в творчестве украинских советских композиторов: Дисс… канд. мистецтвознавства. — К., 1971. — 286 с.
24. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. — К., Ірпінь: ВТФ «Перун», 2001. — 1440 с.

25. Великовский С. И. Культура как полагание смысла // Одиссей. Человек в истории. Исследования по социальной истории и истории культуры. — М., 1989. — С. 18.
26. Власов В. Г. Стили в искусстве: В 3-х т. — С. — П.: Лита, 1998. — Т. 1. — С. 538.
27. Гадамер Г. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. — М.: Прогресс, 1988. — 704 с.
28. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки. — 2-е изд., доп. — Л.: Сов. композитор, 1990. — 288 с.
29. Галеев Б. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. — Казань: Тат. кн. изд-во, 1976. — 288 с.
30. Гецелев Б. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века // Проблемы музыкальной драматургии XX века: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1983. — Вып. 69. — С. 5–48.
31. Голобородько О., Петренко О. Фортепіанна шевченкіана у виховній роботі вчителя початкових класів // Оновлення змісту та форм дошкільної і початкової освіти України. — Миколаїв: МДУ, 2003. — С. 79–85.
32. Гончаренко С. Український педагогічний словник. — Київ: Либідь, 1997. — 376 с.
33. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. — К.: Муз. Украина, 1985. — 112 с.
34. Гордійчук М. Українська радянська музика: Нарис. — К., 1957. — 43 с.
35. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80-е годы. — М., 1989. — 208 с.
36. Губанов Я. Черты стилевого синтеза в музыке 80-х годов // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Сб. ст./ Сост.: И. А. Котляревський, Д. Г. Терентьев. — К.: Муз. Украина, 1989. — С. 70–79.
37. Деменко Б. Історія української культури і кардинальні питання її наукового висвітлення // Питання культурології / Міжвідомчий зб. — К., 1994. — ч. 1. — С. 45–53.

38. Деменко Б. Категорія часу в музичній науці: Теорії специфікацій. — Монографія. — К.: КДІК, 1996. — 294 с.
39. Деменко Б. Нова парадигма культури — новий образ духовності // Всеукраїнська науково-творча конференція «Проблеми розвитку художньої культури» / Тези доповідей. — К., 1994. — С. 35–37.
40. Деменко Б. Поліритмика. — К.: Музична Україна, 1988. — 120 с.
41. Деменко Б. Формування жанрової системи в музиці: Специфіка національного // Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура. — К., 1999. — Т. 14. — С. 443–446.
42. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М., 1986. — 205 с.
43. Довгаленко Н. С. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків XX сторіччя // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. — Одеса: Астропринт, 2000. — Вип. 1. — С. 186–189.
44. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. — К.: Мистецтво, 1957. — Ч. 1. — 237 с.
45. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика та фортепіанна творчість композитора Л. М. Ревуцького: Дисс… канд. мистецтвознавства. — К., 1951. — 508 с.
46. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (Дожовтневий період). — К., 1958. — 167 с.
47. Дьячкова О. Фестивальні палімпсести // Критика. — 2001. — жовтень. — С. 29–31.
48. Ермакова Г. А. Музыкознание и культурология (на материале отечественной науки): Автореф. дис… д-ра искусствоведения: 17.00.02. / М., 1992. — 42 с.
49. Жарков А. Музичний текст: от знака к интонированию // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство: Зб. ст. — К., 2001. — Вип.7. — С. 41–46.
50. Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века. Парадигматический характер техники

композиции // Музикознавство: З XX у XXI століття: Науковий вісник. — К., 2000. — Вип.7. — С. 101–108.
51. Задерацька А. Прелюдії та фуги // Мирослав Скорик: Зб. ст. — Львів: Видавництво «СПОЛОМ», 1999. — 136 с., з нотними прикладами.
52. Задерацкий В. Мир, музыка и мы. Размышления без темы // Музыкальная академия. — 2001. — № 4. — С. 1–9.
53. Зайдель Е. Эстетика парадокса и музыкальный авангард // Сов. музыка. — 1991. — № 7. — С. 28–31.
54. Земцовський И. Текст — Культура — Человек: Опыт синтетической парадигмы // Музыкальная академия. — 1992. — № 4. — С. 3–6.
55. Зінькевич О. Український авангард // Музика. — 1992. — № 4. — С. 4–5.
56. Зінькевич О. Підпоручик без обличчя, але з прізвищем // Критика. — 2001. — жовтень. — С. 25–28.
57. Зинькевич Е. Память культуры и современное композиторское творчество // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: Сб. ст. — Нижний Новгород, 1999. — Т. 2-й. — С. 132–144.
58. Зинькевич Е. От «истории-рассказа» к «истории-проблеме»// Музыкальная академия. — 2000. — № 1. — С. 84–89.
59. Зинькевич Е. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (70-начало 80-х гг.): Дисс… д-ра. искусствоведения: 17.00.02. — К., 1986. — 324 с.
60. Зинькевич Е. Метафоры музыкального постмодерна // Искусство XX века: уходящая эпоха?: Сб. ст. — В 2-х т. — Нижний Новгород, 1997. — Т. 2. — С. 259–270.
61. Іваницький А. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики): Навчальний посібник / А. І. Іваницький; М-во культури і мистецтв України; КНУКІМ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. — К.: Альтерпрес, 2003. — 179 с.
62. Іванова О. До питання про ієрархію виразових засобів у сучасній музиці // Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту. — Серія 9: Музичне мистецтво № 1. — 1998. — С. 18–21.

63. Ільченко О. Проблеми фахової підготовки (Про музично-естетичне виховання). — Музика. — 1975. — № 1. — С. 28.
64. Історія української дожовтневої музики / Заг. ред. та упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. — К.: Муз. Україна, 1969. — 587 с.
65. Йовенко З. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-ті роки) // Українське музикознавство / Науково-мет. міжв. щор. — К.: Муз. Україна,1968. — С. 199–210.
66. Кадцын Л. Музыкальное искусство и творчество слушателя: Учебное пособие для вузов. — М.: Высшая школа, 1990. — 302 с.
67. Калашник М. П. Интерпретация жанров сюиты и партиты в творческой практике XX века: Автореф. дис… канд. искусствовед.: 17.00.02 / Киев, консерватория им. П. И. Чайковського. — К., 1991. — 15 с.
68. Капустин Ю. Музыкант-исполнитель и публика: (Социологические проблемы современной концертной жизни): исследование / Ленинград, гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Л.: Музыка, 1985. — 160 с.
69. Карнак А. Специфіка інтонаційних властивостей музичного матеріалу як джерело нових композиційних рішень (на прикладі творів американських композиторів XX століття) // Українське музикознавство: Наук. — метод. зб. — К., 2000. — Вип. 29. — С. 195–203.
70. Карнак А. Параметрические методы исследования музыкальных произведений // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичний твір як творчий процес: Зб. статей. — К., 2002. — Вип. 21. — С. 107–112.
71. Карпова Л. Закономірності культурно-історичного розвитку: Зб. наук. пр. викладачів КДІК / Ред. наук. зб. О. В. Котова — К., 1995. — Вип. 3. — С. 56–69.
72. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX — XX ст.: Дисс… д-ра. мистецтвознавства: 17.00.01. — К., 2000. — 420 с.
73. Клин В. Л. Л. Ревуцький композитор-піаніст. — К.: Наук. думка, 1972. — 239 с.

74. Клин В. Л. О музыке. — К.: Муз. Україна, 1985. — 351 с.
75. Клин В. Л. Поліфонічні фортепіанні твори // Музика. — 1980. — № 1. — С. 3–5.
76. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). — К.: Наук. думка, 1980. — 313 с.
77. Клин В. Л. Украинская советская фортепианная музика. Проблемы жанрово-стилевой эволюции: Автореф. д-ра искусствовед.:17.00.02. — К., 1981. — 44 с.
78. Клин В. Л. Фортепіанна музика С. Людкевича // Музика. — 1979. — № 1. — С. 7–8.
79. Книга Прозрений. Восточные арабески // Дао. Искусства. Душа китайского художника. — М.: Наталис, 1977. — С. 174.
80. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М.: Музыка, 1976. — 367 с.
81. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. — Львів. Наукове товариство ім. Шевченка, 2000. — 286 с.
82. Козловський П. Постмодерна культура. Сучасна зарубіжна філософія: течії і напрямки: Навч. посіб. — К., 1996. — С. 266.
83. Комарова Е. Представления о художественной картине мира и пространстве в музыке на рубеже прошлого столетия (Дебюсси — Рембо — межвидовые сопоставления) // Вестник Омского университета, 1999. — Вып. 3. — С. 115–119.
84. Кононенко Б. И. Культурология в терминах, понятиях, именах: Справоч. учеб. пособие. — М.: Щит-М, 1999. — 405 с.
85. Конькова Г. Черты нового в преломлении фольклора и развитии жанров в украинской музыке 60–70-х гг.: Автореф. дис … канд. искусствоведения: 17.00.02 / АН УССР; Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. — К., 1978. — 27 с.
86. Корнієнко Н. Масова і елітарна культура в «інтер'єрі» постмодернізму // Українська художня культура: Навч. посібник / За ред. І. Ф. Ляшенка. — К.: Либідь, 1996. — С. 353–365.
87. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: Автореф. дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / К., 1996. — 19 с.

88. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: Дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03. — К., 1996. — 196 с.
89. Краткий словарь по философии. — М., 1979. — 3-изд. — 415 с.
90. Кузнєцов В. Герменевтика и гуманитарное познание. — М.: Изд-во МГУ, 1997. — 192 с.
91. Культурология в вопросах и ответах: Учеб. пособие. — Ростов н /Дону: Изд-во «Феникс», 1999. — 480 с.
92. Культурология XX век: Энциклопедия. — В 2-х т. — СПб.: Университетская книга, 1998. — Т. 2. — 447 с.
93. Культурология: Учеб. пособие / Сост. и отв. ред. А. А. Радугин. — М.: Центр, 1998. — 304 с.
94. Культурология: Учеб. пособие для студентов вузов. — Ростов н/Дону: Изд-во «Феникс», 1999. — 608 с.
95. Кушнірук О. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку): Автореф. дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03/ НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 1996. — 19 с.
96. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм — напрям? стиль? метод? // Слово і час. — 2001. — № 1 (481). — С. 39–46.
97. Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: Автореф. дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 1998. — 18 с.
98. Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: Дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03. — К., 1998. — 179 с.
99. Ланцута Л. «Контрасти» // Музика. — 1996. — № 2. — С. 2–4.
100. Левченко В. Л. Смысл как онтологический параметр в философии музыки // Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. Музичне мистецтво і культура: — Одеса: Астропринт, 2000. — Вип. 1. — С. 30–35.
101. Лихачев Д. Национальное единообразие и национальное разнообразие // Русская литература. — 1968. — № 1. — С. 135–141.
102. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. — М.: Сов. композитор, 1990. — 221 с.

103. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. — М., 1972. — С. 130.
104. Лотман Ю. Структура художественного текста: Семиотические исследования по теории искусства. — М.: Искусство, 1970. — 384 с.
105. Мазель Л. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. — М.: Сов. композитор, 1978. — 352 с.
106. Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. — М., Сов. композитор, 1982. — 328 с.
107. Мазель Л. О путях развития языка современной музыки // Советская музыка. — 1965. — № 6. — С. 15–26.
108. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. — М.: Музыка, 1967. — 751 с.
109. Майборода Н. «Контрасти» // Музика. — 1997. — № 2. — С. 2–3.
110. Маркова Е. Н. Проблемы музыкальной культурологии. Учеб. пособие. — Одесса: Астропринт, 2000. — 104 с.
111. Маркова О. М. Питання теорії виконавства: Матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. — Одеса: Астропринт, 2002. — 128 с.
112. Мартинюк Т. Перехідні епохи в історії української музичної культури. — К.: Логос, 1997. — 190 с.
113. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976. — 254 с.
114. Межуев В. Национальная культура как понятие и явление // Библиотековедение. — 1999. — № 2. — С. 48–59.
115. Милка А. О методологических поисках 70-х годов (музыкальный анализ и судьбы «новых методов»). Методологические проблемы музыкознания: Сб. ст. — М.: Музыка, 1987. — С. 178–205.
116. Михайлов М. К. Стиль в музыке. — Л.: Музыка, 1981. — 262 с.
117. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. — Л.: Музыка, 1990. — 288 с.: ил.
118. Мовчан Р. Зарубіжні моделі й національна специфіка // Слово і час. — 1999. — № 3. — С. 65.

119. Мовчан С. Форум молодых — крок у майбутне. // Музика. — 1994. — № 5. — С. 12–13. — (Фестивалі. Конкурси).
120. Москаленко В. Музичний твір як текст // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство: Зб. ст. — Київ, 2001. — Вип. 7. — С. 3–10.
121. Москаленко В. Про розуміння музичного твору // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння. — К., 2002. — Вип.20. — С. 3–13.
122. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): Исследование. — К., 1994. — 157 с.
123. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — 672 с.
124. Муха А. І. Принцип програмності в музиці. — К.: Наук. думка, 1966. — 175 с.
125. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982. — 319 с.
126. Найдорф М. И. К исследованию понятия «музыкальная культура»: опыт структурной типологии // Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. Музичне мистецтво і культура. — Одеса: Астропринт, 2000. — Вип. 1. — С. 46–51.
127. Нивельт О. Проблема целостного анализу музыкальных произведений // Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. Музичне мистецтво і культура. — Одеса: Астропринт, 2000. — Вип. 1. — С. 90–97.
128. Николаева Л. Образно-стилевое воздействие фольклора на жанр сонаты в украинской фортепианной музыке: Автореф. дис… канд. искусствоведения: 17.00.02 / АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. — К., 1983. — 25 с.
129. Новейший философский словарь / Сост. А. А. Грицанов. — Минск, 1999. — 896 с.
130. Олексюк О. М. Духовний потенціал мистецтва: перспективи синтетичної парадигми // Питання культурології: Міжвідомчий зб. наук. ст. — К., 1996. — Випуск 14. — 392 с.

131. Олендарьов В. Джаз на Донеччині: проблеми історії, теорії та практики // Музичне мистецтво Донбасу вчора, сьогодні, завтра / Донецька державна консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ — Донецьк, 2001. — С. 69–77.
132. Олендарьов В. До проблеми комічного в джазі // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. — Мелитополь, 2002. — Вип. 9. — С. 329–339.
133. Олендарев В. Понятие «советский джаз» и проблемы формирования национального стиля // Проблемы музыкальной культуры: Сб. ст. / Сост. Юдкин И. Н. — К.: Музична Україна, 1989. — Вып. 2. — С. 65–76.
134. Олендарьов В. Про логіку інтонаційного процесу в джазі // Українське музикознавство / Респ. міжв. науково-метод. зб. — К.: Муз. Укураїна, 1988. — Вип. 23. — С. 79–87.
135. Олійник О. Перший український радянський фортепіанний педагогічний репертуар // Українське музикознавство / Науково-мет. міжв. щор. — К.: Муз. Україна, 1968. — С. 211–214.
136. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. — К.: Наук. думка, 1977. — 151 с.
137. Орджоникидзе Г. Историческая преемственность традиций и пафос будущего // Советская музыка на современном этапе. — М., 1981. — С. 278–336.
138. Пелипенко А., Яковенко И. Культура как система // Человек. — М.: РАН, 1997. — С. 80–89.
139. Петренко О. М. Літургія в українській церковній монодії / Калофонія. — Львів-Вюрцбург: Видавництво Львівської богословської академії, 2002. — С. 59–71.
140. Петренко О. М. Українські нотолінійні Ірмолої XVII–XVIII століть — надбання національної культури // Вересень. — 2002. — № 2–3. — С. 72–75.
141. Пономаренко О. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років XX століття. Автореф. дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2003. — 20 с.

142. Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». — М.: Наука, 1971. — 400 с.
143. Польський та український авангард: програма камерного концерту із серії «Нова музика в Києві» (сезон 2000–2001р.) — К., 2000.
144. Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія: Зб. ст. — К., 2001. — Вип.7. — С. 37–41.
145. Раабен Л. Новое в советской музыке 70-х годов // Современные проблемы советской музыки. Сб. ст. Ответственный редактор и составитель В. Смирнов. — Ленинград.: Сов. композитор, 1983. — С. 5–37.
146. Раймонд Н. Бароко і авангард // Музика. — 2002. — № 4–5. — С. 7.
147. Раппопорт Л. Витольд Лютославский / Л. Раппопорт. — М.: Музыка, 1976. —136 с.
148. Ржевська М. Періодизація українського музично-культурного процесу ХХ століття як проблема динамики культури // Українське музикознавство: Наук. метод. зб. — К., 2000. — Вип. 29. — С. 94–101.
149. Розенталь Д., Теленкова М. Словарь-справочник лингвистических терминов: Пос. для учителя. — Изд-во 2-е, испр. и доп. — М.: Просвещение, 1976. — 543 с.
150. Руднев В. Словарь культуры ХХ века. — М.: Аграф, 1997. — 384 с.
151. Рузавин Г. И. Проблема понимания и герменевтика // Герменевтика: история и современность (Критические очерки). — М.: Мысль, 1985. — С. 162–178.
152. Рунчак В. Подайте на міжнародний пленум Спілки композиторів… (дванадцять суб'єктивних думок за рік до Дванадцятого Київ-Музик Фесту) // АРТ-панорама. — 2000. — № 2(2). — С. 8–11.
153. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки ХХ века // Современные вопросы музыкознания: Сб. ст. — М., 1976. — С. 146–206.
154. Рыжкин И. О вкладе Л. Мазеля в музыкознание ХХ века // Музыкальная академия. — 2001. — № 4. — С. 116–120.

155. Савицкая Н. Стилевые тенденции развития украинской симфонической музыки 60–70-х годов: Автореф. дис… канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ленинград. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Л., 1984. — 18 с.
156. Самойленко А., Русяева М. Концепция посттрагического в музыке // Культурологічні проблеми музичної україністики / За ред. Маркової О. М., Сумарокової В. Г., Гузєєвої В. В. — Одеса: Астропринт, 1997. — Вип. 2. — Ч. 1. — 128 с.
157. Северинова М. Феномен мифа в тексте музыкального произведения // Текст музичного твору: практика і теорія: Київське музикознавство. Зб. ст. — К., 2001. — Вип. 7. — С. 72–77.
158. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років XX століття.: Автореф. дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / КНУКіМ. — К., 2002. — 20 с.
159. Сильвестров В. Сохранять достоинство // Советская музыка. — 1990. — № 4. — С. 11–17.
160. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М.: Музыка, 1973. — 447 с.
161. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структкра. Функции. — М.: Музыка, 1985. — 285 с.
162. Скляренко Г. Тенденції мистецтва другої половини 1980–1990-х років у контексті української культури // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. / Ред. А. Чебикін та ін. — К.: Спалах, 2000. — Вип. 1. — С. 127–136.
163. Словарь психолога-практика / Сост. С. Ю. Головин. — 2-е изд., перераб. и доп. — Мн.: Харвест, 2001. — 976 с. — (Библиотека практической психологии).
164. Словник іншомовних слів / за ред. члена-кореспондента АН УРСР О. С. Мельничука. — К., 1975. — 775 с.
165. Советский энциклопедический словарь. — М., — 1980. — С. 132.
166. Современный словарь-справочник по искусству / Науч. ред. и сост. А. А. Мелик-Пашаев. — М.: Олимп: ООО «Фирма» Изд-во АСТ, 1999. — 816 с.
167. Соколов А. Громкостная динамика как предмет анализа

// Проблемы музыкальной науки. — М., 1983. — Вып.5. — С. 107–137.
168. Соколов А. Какова же она — «форма» музыкального XX века? // Муз. академия. — 1998. — № 3–4. — С. 178–186.
169. Соколов А. Теория стиля. — М.: Искусство, 1968. — 223 с.
170. Соломонова О. К вопросу о «смеховом шаблоне» в инструментальной музыке // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння. — Київ, 2002. — Вип. 20. — С. 61–71.
171. Соломонова О. Особенности функционирования музыкального текста в смеховом пространстве // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія: Зб. ст. — Київ, 2001. — Вип. 7. — С. 161–170.
172. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: Сб. ст. — Л.: Сов. композитор, 1980. — Вып.1. — 294 с.
173. Степаненко В. Соціологія як переживання сучасності: образ життя у постмодерністськлму проекті // Філософська та соціологічна думка. — 1994. — № 3–4. — С. 120–138.
174. Степаненко Н. Відчуття свободи — завжди бути новим… // Музика. — 1998. — № 4. — С. 4–5.
175. Степаненко Н. «Perprtuum mobile» за течією // Музика. — 2002. — № 4–5. — С. 2–4.
176. Степанченко Г. Наш сучасник — Євген Станкович // Музика. — 2002. — № 4–5. — С. 13–15.
177. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. — М., Сов. Композитор. — 1973. — 527 с.
178. Сулім Р. М. В. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польских культурних зв'язків: Дисс… канд. мистецтвознавства: 17.00.01. — К., 1999. — 204 с. — (Библиогр.).
179. Сумарокова В. «Авторский» и «исполнительский» текст как объект исследования в теории музыкального исполнительского искусства // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія: Зб. ст. — К., 2001. — Вып. 7. — С. 171–179.
180. Сумарокова В. Комическое в музыкальном искусстве как об'єкт системного исследования // Культурологічні пробле-

ми музичної україністики / За ред. Маркової О. М., Сумарокової В. Г., Гузєєвої В. В. — Одеса: Астропринт, 1997. — Вип. 2. — Ч. 1. — С. 27–37.
181. Сюта Б. «Форум молодих»: яким йому бути? // Музика. — 1998. — № 5. — С. 2–4.
182. Тимофеев В. Некоторые черты развития фортепианного концерта // Музыкальная культура Украинской ССР: Сб. ст. / Сост. Е. Алексеенко, И. Ляшенко; Ред. И. Ляшенко. — М.: Музыка, 1979. — 462 с. — (Музыкальная культура народов СССР).
183. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. — К.: Муз.Україна. — 1972. — 160 с.
184. Товстопят Н. О подтексте музыкального произведения // Київське музикознавство. — К., 2000. — Вип. 3. — С. 169–182.
185. Товстопят Н. Произведение, текст, подтекст: фортепианное трио А. Шнитке // Текст музичного твору: практика і теорія: Зб. статей. — К., 2001. — Вып. 7. — С. 222–232.
186. Товстоногов Г. О профессии режисера [Предисл. Б. Львова-Анохина, Изд. 2-е, доп.] — М., 1967. — 358 с.
187. Толокно С. Пространственно-временной континуум и способы его организации в современной музыке (на примере творчества С. Губайдулиной и Л. Ноно). Магистерская диссертация. — К., 2000. — 81 с. — рукопис.
188. Трофимова Е. Стилевые реминисценции в русском постмодернизме 1990-х годов // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: Сб. ст. — Т. 2. — Нижний Новгород, 1999. — В 2-х т. — С. 121–142.
189. Тучинская Т. О процессе понимания текста музыкального произведения // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Музичний твір як творчий процес — К., 2002. — Вип. 21. — С. 26–31.
190. Українська та зарубіжна культура: Навч. посібник для студентів вузів ./ М. М. Закович та ін.; За ред. М. М. Закович. — К.: Т-во «Знання», КОО, 2000. — 622 с.
191. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. — В 4-х т. — (Муза-Сят) / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. — 2-е изд., стер. — М.: Прогресс, 1987. — Т. 3.б — 832 с.

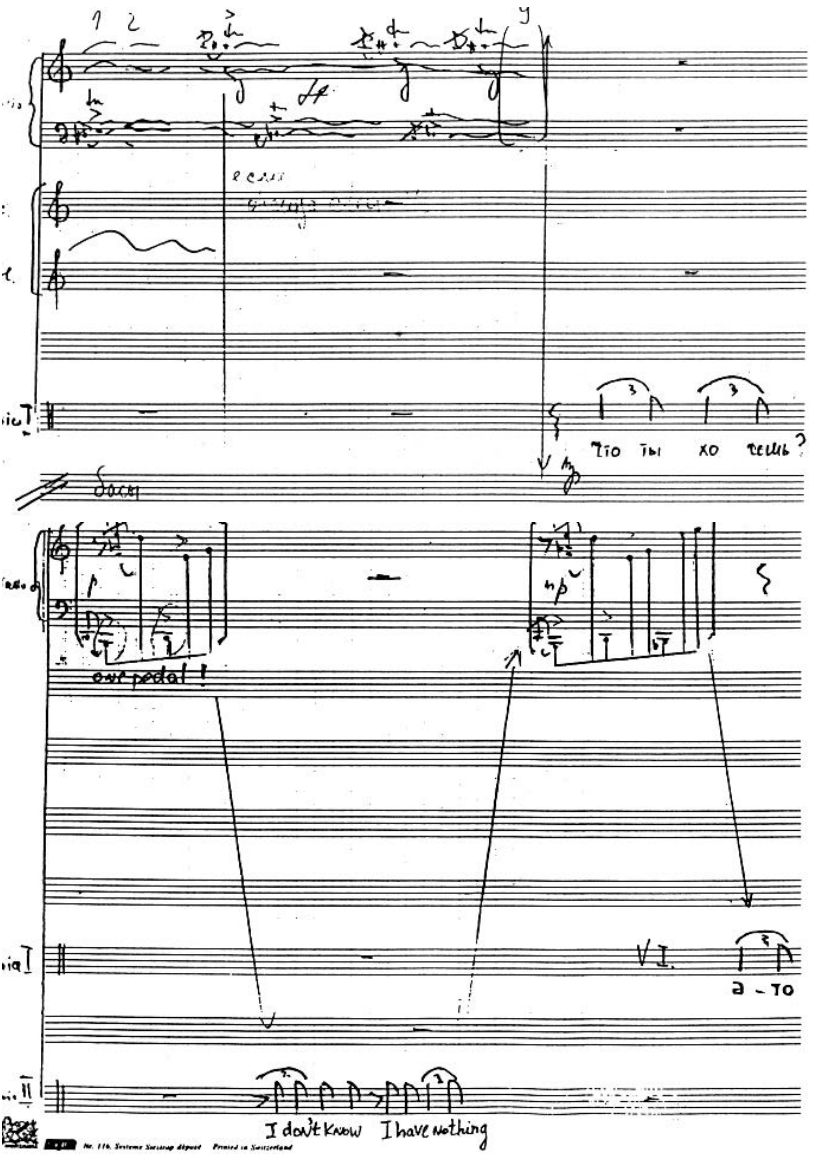
192. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: Автореф. дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2000. — 18 с.
193. Философия культуры: Становление и развитие / Под ред. М. С. Кагана и др. — СПб., 1998. — 448 с.
194. Франк С. Сочинения. — М.: Правда, 1990. — 608 с.
195. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. — 4-е изд. — М.: Политиздат, 1981. — 445 с.
196. Философский энциклопедический словарь. — М., 1989. — 670 с.
197. Философский энциклопедический словарь. — М.: ИНФРА-М, 1997. — 576 с.
198. Хейзинга Й. Homo Ludens: В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерл. и прим. В. В. Ошиса, Общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. — М.: Издат. группа «Прогресс»: «Прогресс-Академия», 1992. — 464 с.
199. Хінкулова Н. Проблема програмності у функціональному аспекті: Дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.02. — К., 1988. — 173 с.
200. Холопов Ю. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука, проблема анализа // Советская музыка. — 1988. — № 10. — С. 87–94.
201. Холопов Ю. XX век сам по себе: Персоналии и течения. Булез // Искусство (приложение к газете «Первое сентября». — 2001. —№ 5 (221), 1–15 марта.
202. Холопова В.Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество / Предисл. Р. К. Щедрина. — М.: Сов. Композитор, 1984. — 319 с. — (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
203. Холопова В. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое // Музыкальная академия. — 1995. — № 3. — С. 165–168.
204. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. — 2-е изд., испр. — СПб.: Изд. «Лань», 2001. — 496 с. — (Учеб. для вузов. Специальная литература).

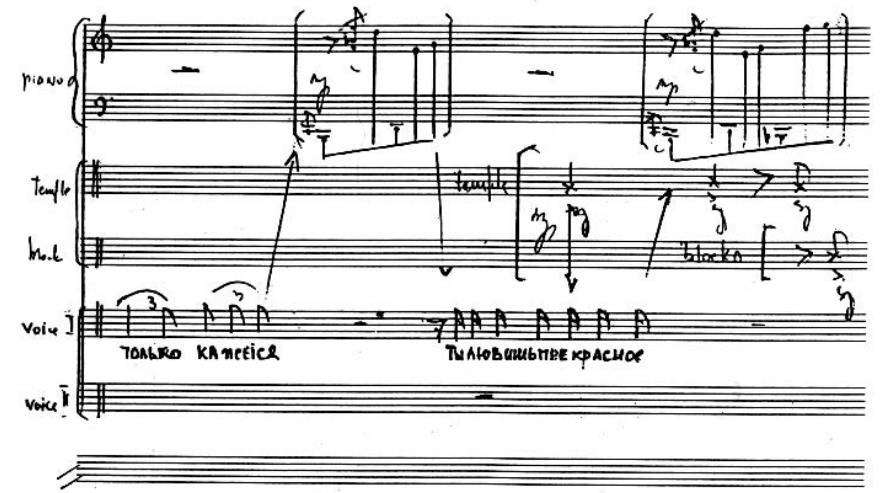
205. Хоруженко К. М. Культурология: Энциклопедический словарь: 2550 словар. статей. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. — 640 с.
206. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. — М., 1972. — Вып. 1. — С. 198–218.
207. Цанк О. Про деякі засоби існування музичного тексту в сучасній культурі (на прикладв українських фортепіанних концертів 1990-х років // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія: Зб. ст. — Київ, 2001. — Вип. 7. — С. 232–238.
208. Цуккерман В. Музыка и слушатель. Опыт конкретно-социологического исследования. — М.: Музыка, 1972. — 203 с.
209. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. — М.: Музыка, 1964. — 159 с.
210. Цурканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці: Автореф. дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 1998. — 16 с.
211. Цыпин В. Музыка XX века и проблемы воспитания музыковеда // Современная музыка и проблемы воспитания музыковеда. — Новосибирск, 1998. — Вып. 9. — С. 7–14.
212. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. — М.: Музыка, 1989. — 223 с.
213. Чудутова В. «Прем'єри сезону» // Музика. — 1996. — № 4. — С. 4–5.
214. Чукут С. А. Генеза духовної культури: (управлінський вимір): Монографія. — К.: Вид-во УАДУ, 1999. — 256 с. — Библіогр: С. 247–254.
215. Шаповалова Л. Рефлексия как текст культуры // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія: Зб. ст. — Київ, 2001. — Вип. 7. — С. 17–26.
216. Шахназарова Н. Современность как традиция // Музыкальная академия. — 1997. — № 2. — С. 3–14.
217. Швеція та Україна — сучасні музичні паралелі: програма

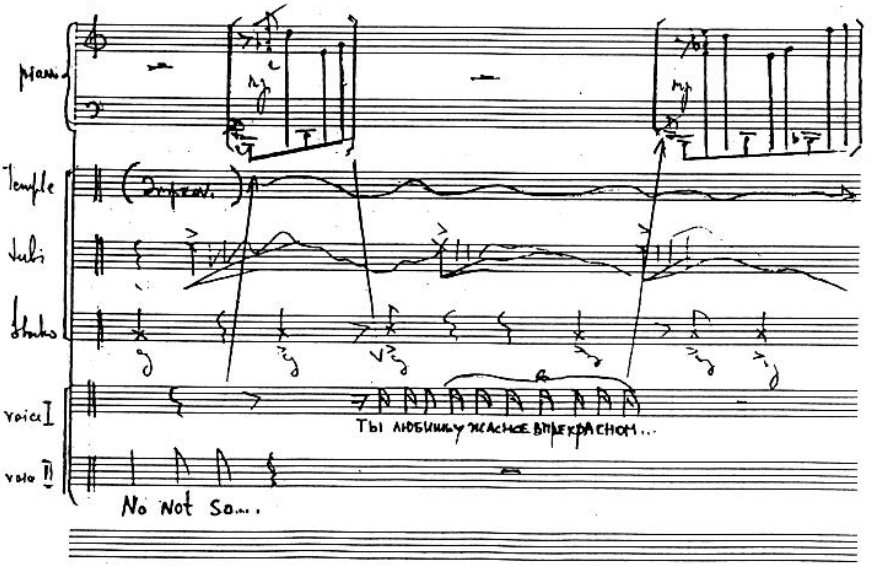
камерного концерту із серії «Нова музика в Києві» (сезон 2000–2001 рр.). — К., 2001.
218. Шип С. В. Музыкальный знак в типологическом аспекте // Текст музичного твору: практика і теорія: Зб. ст. — К., 2001. — Вип. 7. — С. 47–57.
219. Шохман Г. Эдгар Варез — апостол музыкального радикализма // Советская музыка. — М., 1989. — № 11. — С. 114–124.
220. Шпенглер О. Закат Европы. — М., 1993. — Т. 1. — С. 131–165, 262–266.
221. Шпет Г. Сочинения. — М.: Правда, 1989. — 608 с. — (Приложение к журналу «Вопросы философии»). — (Из ист. отеч. философ. мысли).
222. Щеголевская И. Гармония как стилевой фактор в творчестве украинских советских композиторов 70–80-х гг. (Л. Дичко, Є. Станкович, М. Скорик): Дисс… канд. искусствоведения: 17.00.02. — К., 1987. — 224 с.
223. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. — М.: Политиздат, 1989. — 447 с.
224. Энциклопедический словарь по культурологии / Под ред. А. А. Радугина. — М.: Центр, 1997. — 478 с.
225. Юдкін І. Традиції і питання художнього синтезу // Музична критика і сучасність. — К., 1984. — Вип. 2. — С. 76–88.
226. Юдкін І. Інтерпретація української художньої спадщини: аспекти творчого плюралізму // Українська художня культура: Навч. посібник / За ред. І. Ф. Ляшенка. — К.: Либідь, 1996. — С. 281–289.
227. Яковлев Е. Г. Эстетика: Учеб. пособие. — М.: Гардарики, 1999. — 464 с.
228. Nono L. A cura di Enzo Restagno. (Torino, 1987.) Пер. Л. Кириллиной.
229. Berio L. Two interviews with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga. Frans. and ed. by Osmand Smith. N. Y., L. 1985. / Пер. Л. Кириллиной.

# ДОДАТОК А

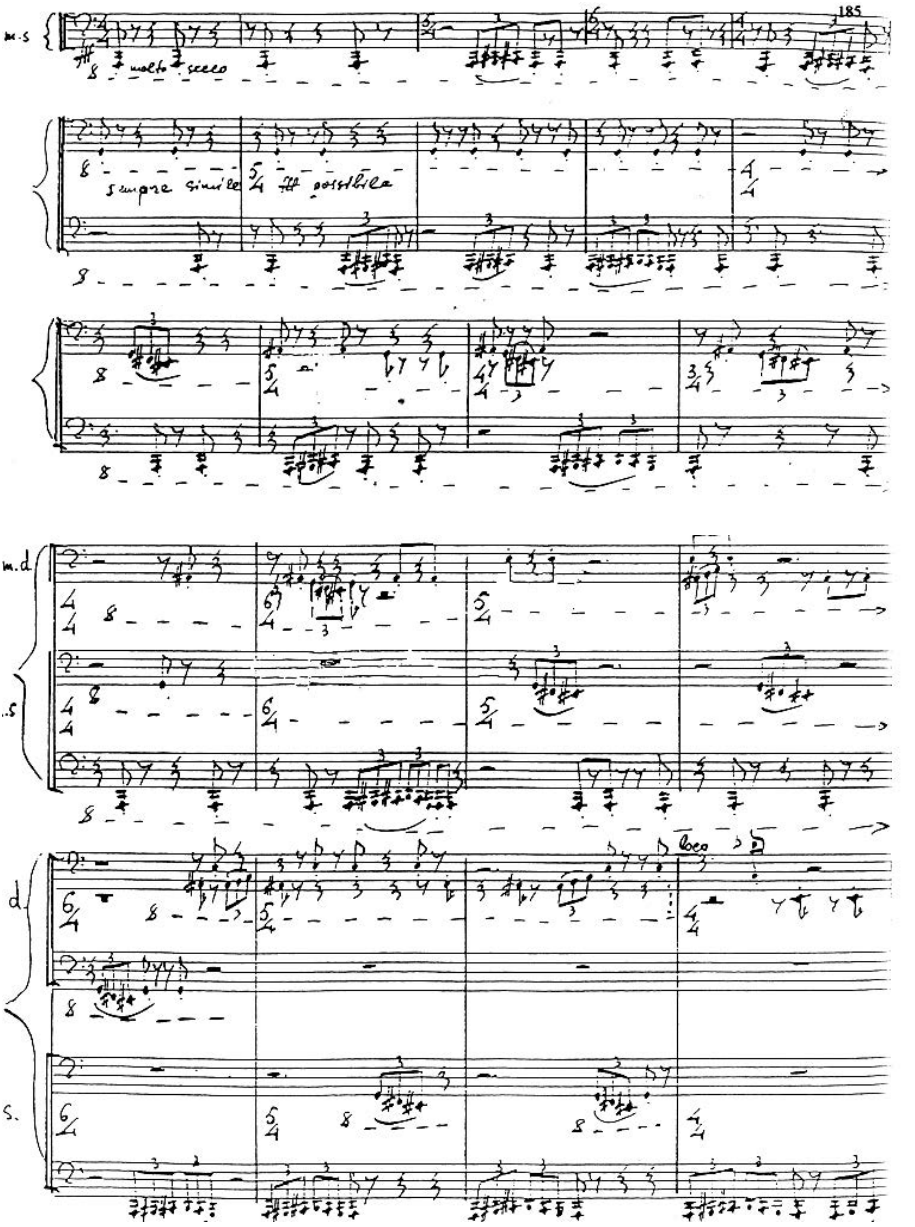
**Нотний приклад № 1.**
К. Цепколенко. «Self Reflection»



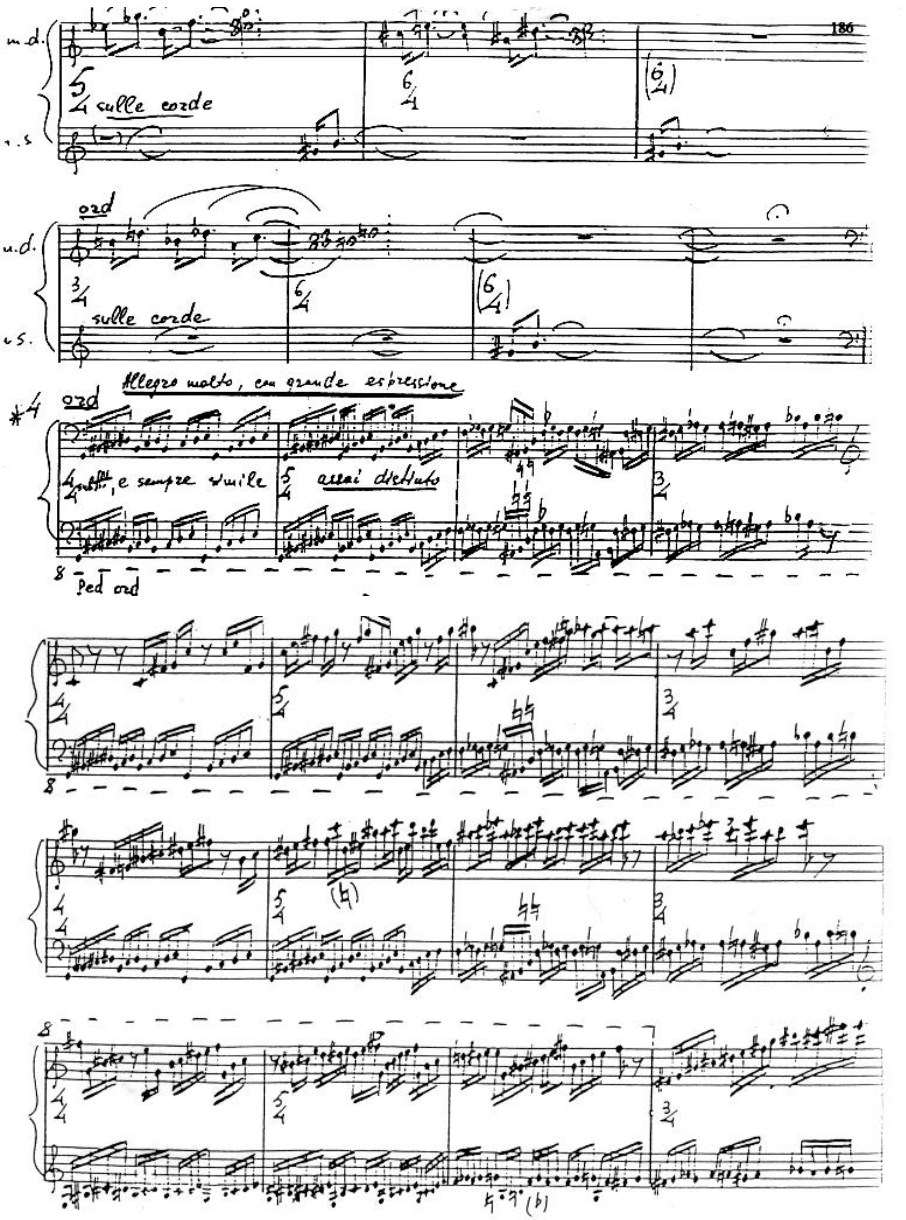

piano
Temple
Block
voice I
voice II
Только кажется
Ты любишь ты не красное


piano
Temple
tuli
blocks
voice I
voice II
Ты любишь ужасное вне красном...
No Not So...

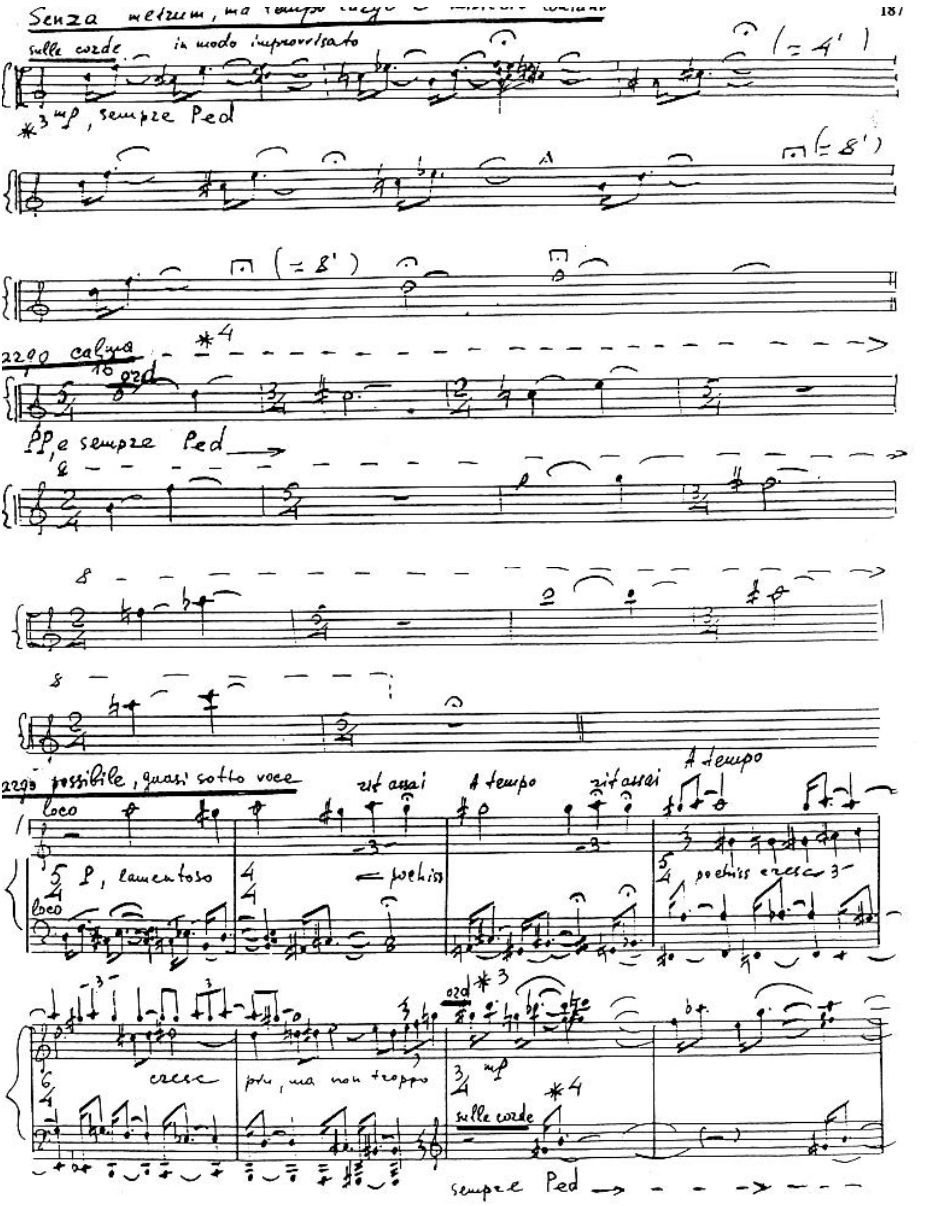
**Нотний приклад № 2.**
В. Рунчак «Homo Ludens II»



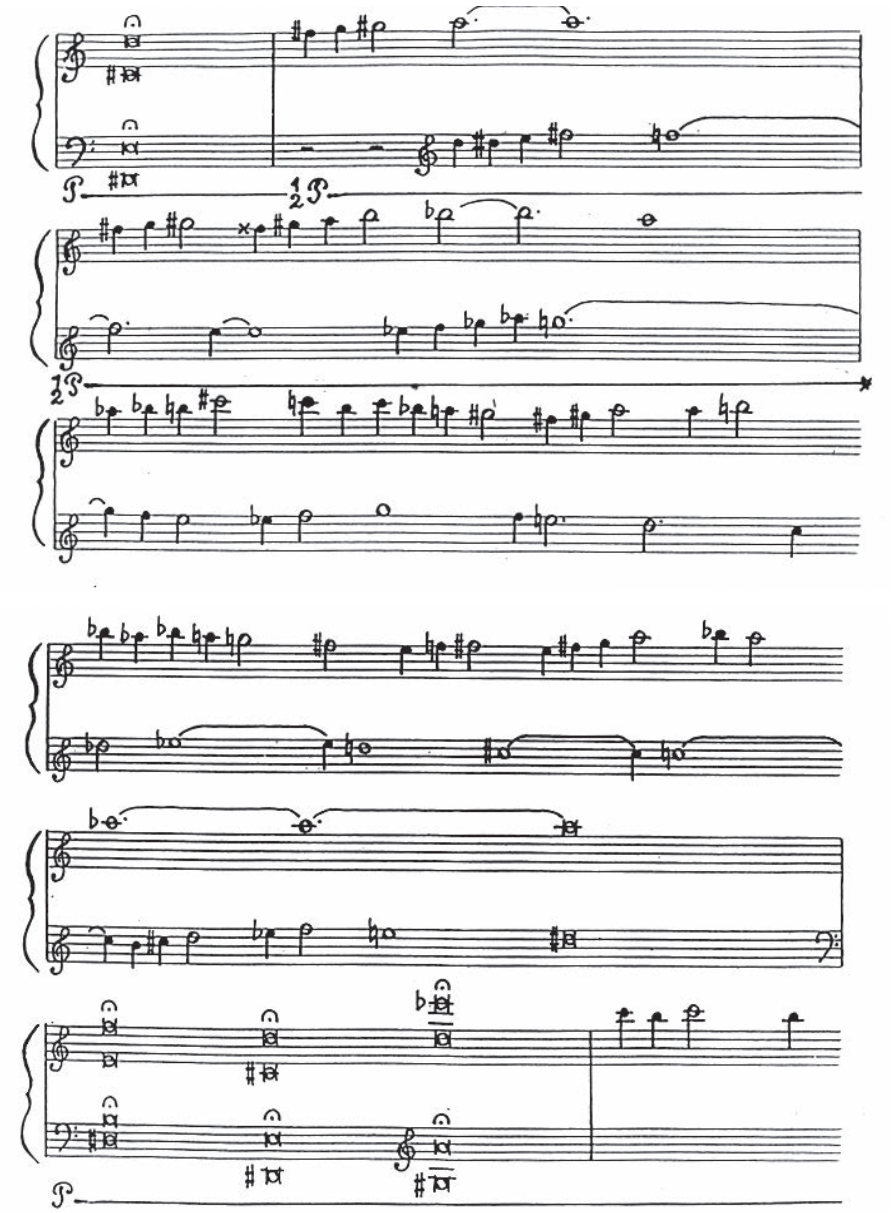
**Нотний приклад № 3.**
В. Рунчак «Homo Ludens II»



**Нотний приклад № 4.**
В. Рунчак. «Homo Ludens II»

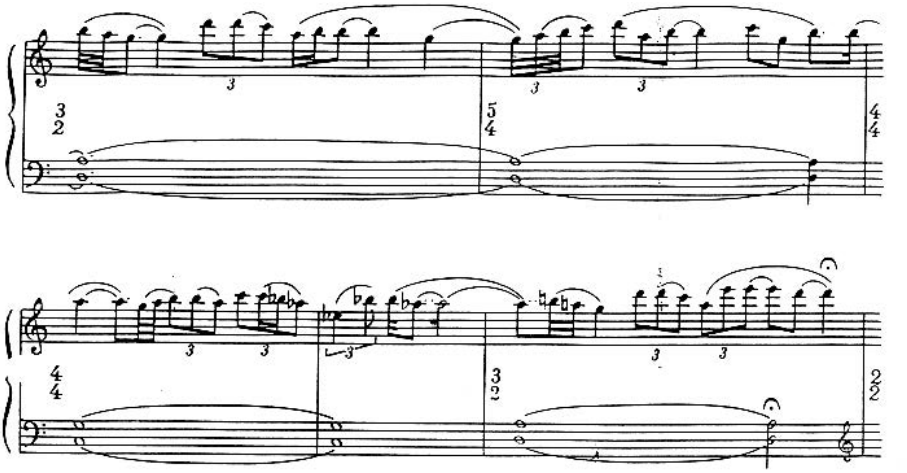


**Нотний приклад № 5.**
О. Щетинський. «Моління про чашу»



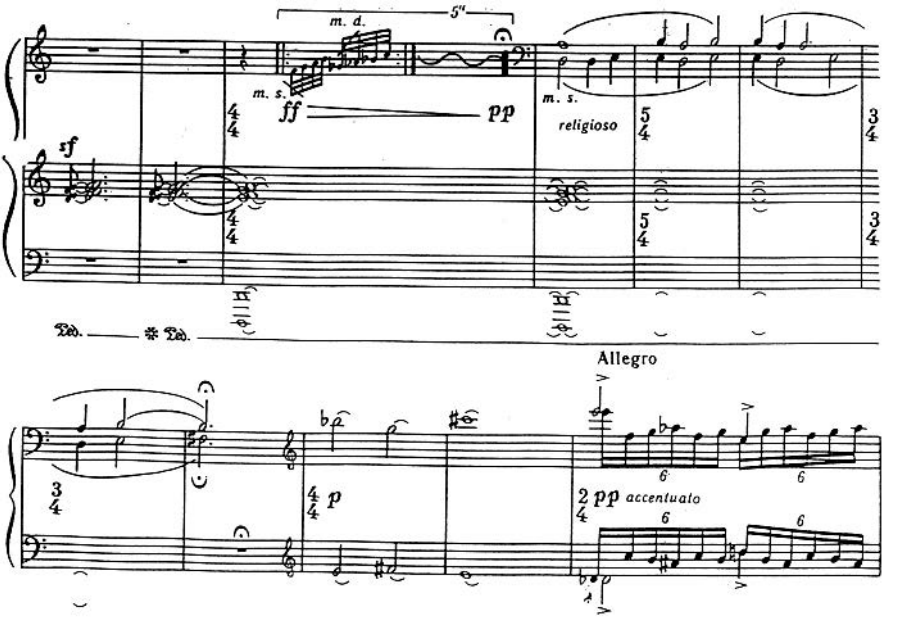
**Нотний приклад № 6.**

Г. Сасько. «Городище Кия» (№ 1) з циклу «Відгомін століть»



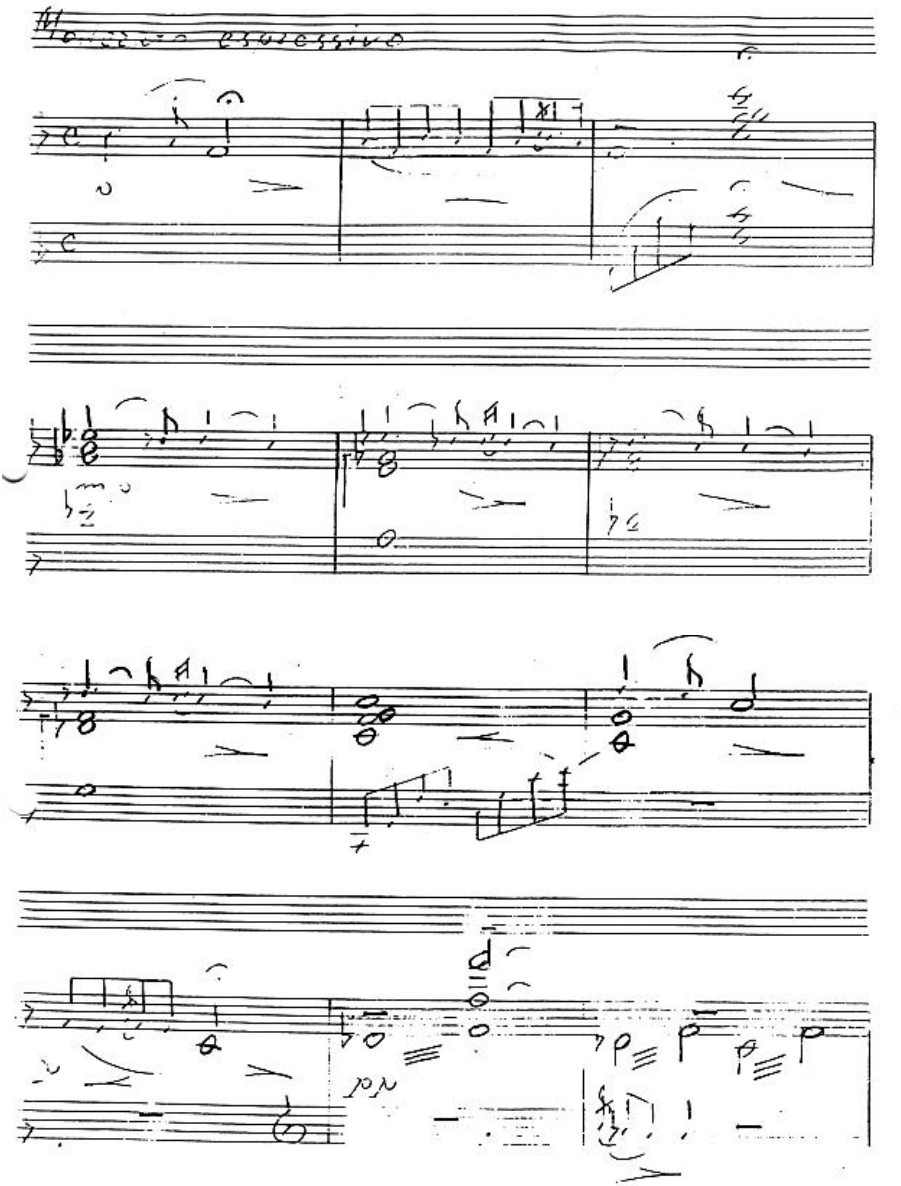
**Нотний приклад № 7.**

Г. Сасько. «Софія Київська» (№ 1) з циклу «Відгомін століть»



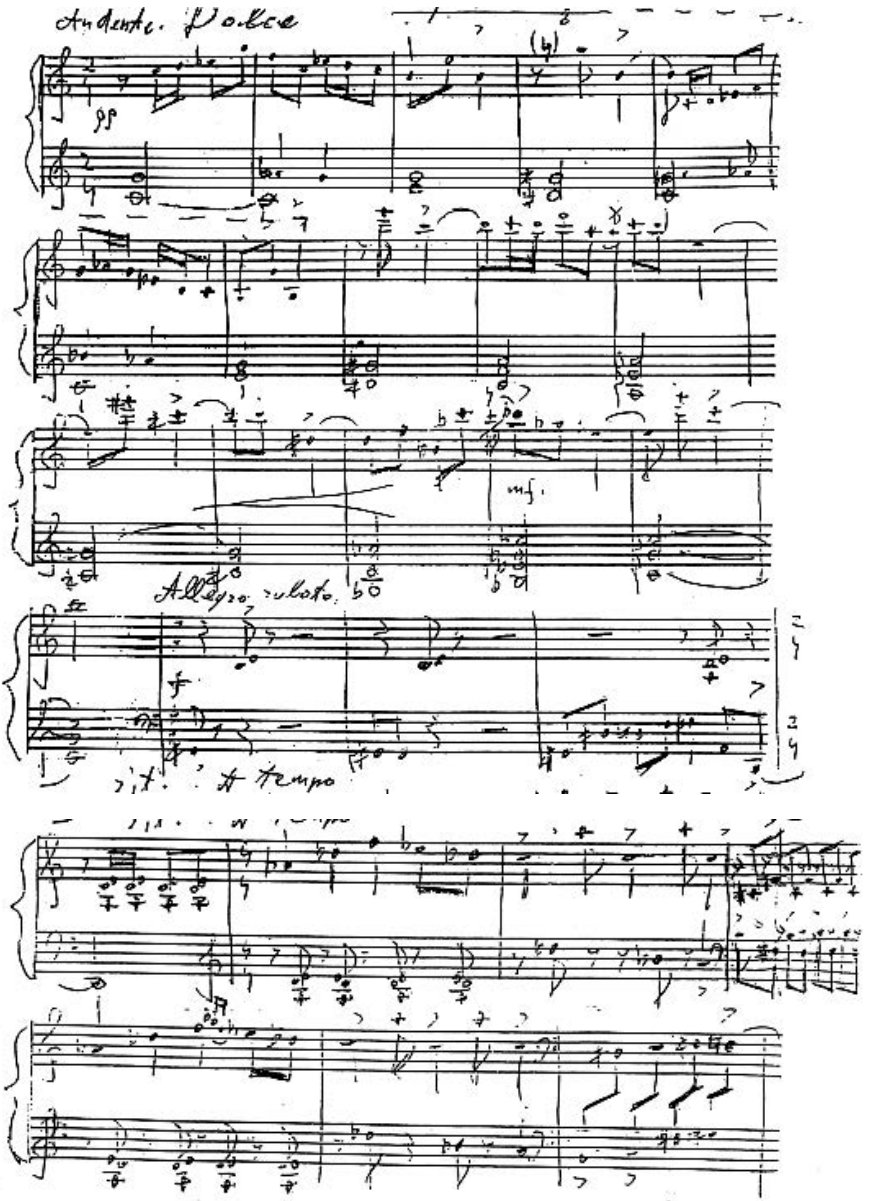
**Нотний приклад № 8.**

О. Некрасов. «Сопілка Довбуша» з циклу «Гуцульська сюїта»



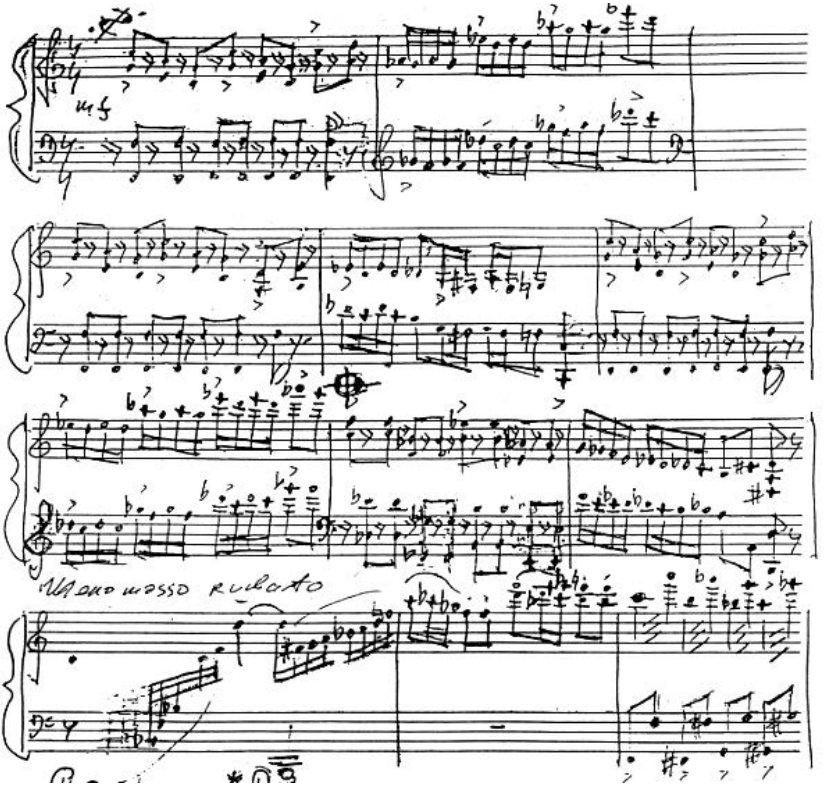
**Нотний приклад № 9.**

С. Бедусенко. «Царівна Несміяна й Блазень Гороховий» з циклу «Сюїта на теми російських народних казок»



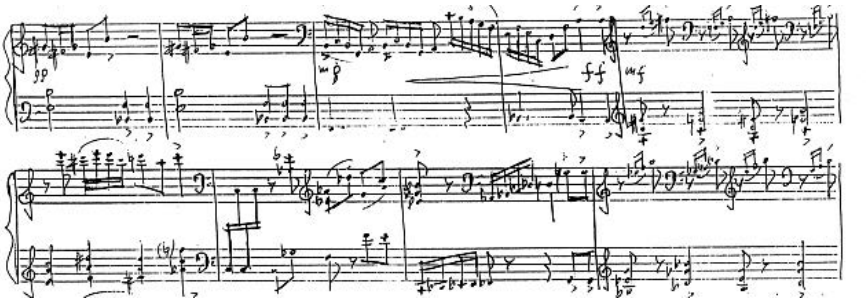
**Нотний приклад № 10.**

С. Бедусенко. «Чудо-гуслі» з циклу «Сюїта на теми російських народних казок»




**Нотний приклад № 11.**

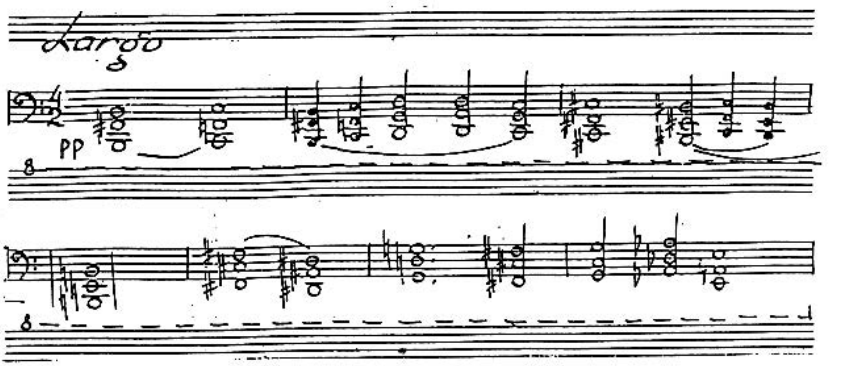
С. Бедусенко. «Танок Солов'я-розбійника» з циклу «Сюїта на теми російських народних казок»



# ДОДАТОК Б

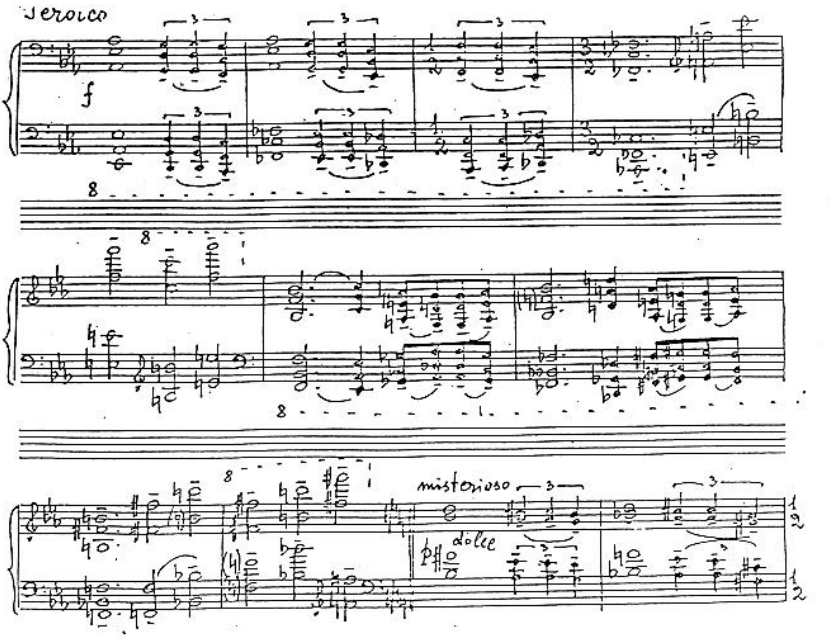
**Нотний приклад № 1.**

Л. Дичко. «Анжерський замок» (№ 1) з циклу «Замки Луари»



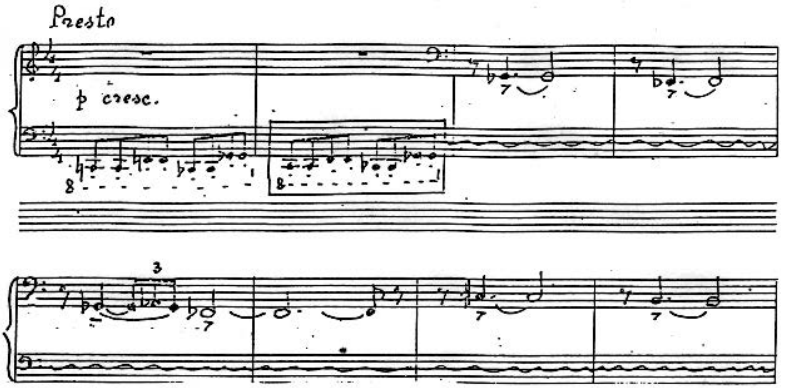

**Нотний приклад № 2.**

Л. Дичко. «Замок Торрелобатон» (№ 2) з циклу «Алькасар… Дзвони Арагону…»



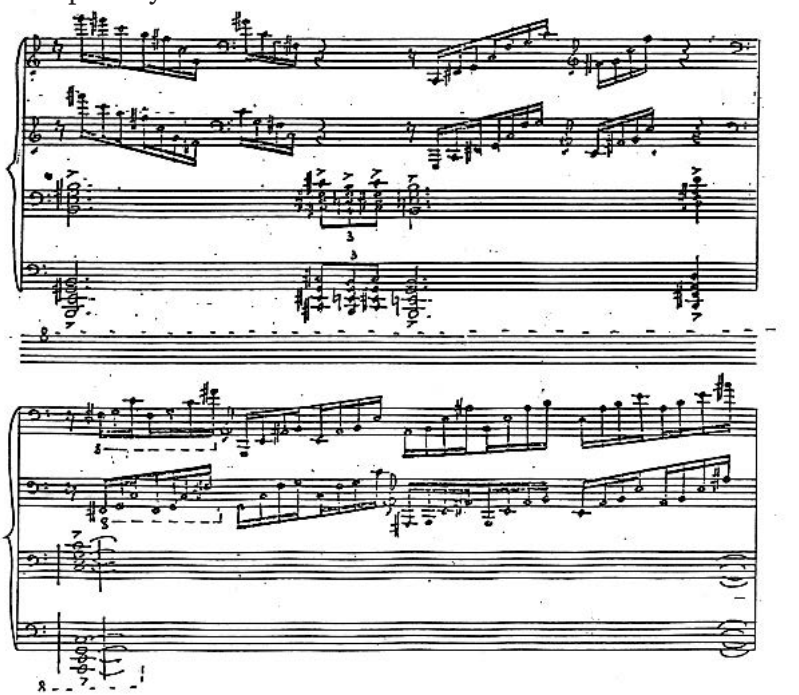
**Нотний приклад № 3.**

Л. Дичко. «Дзвони» (№ 6) з циклу «Алькасар… Дзвони Арагону…»



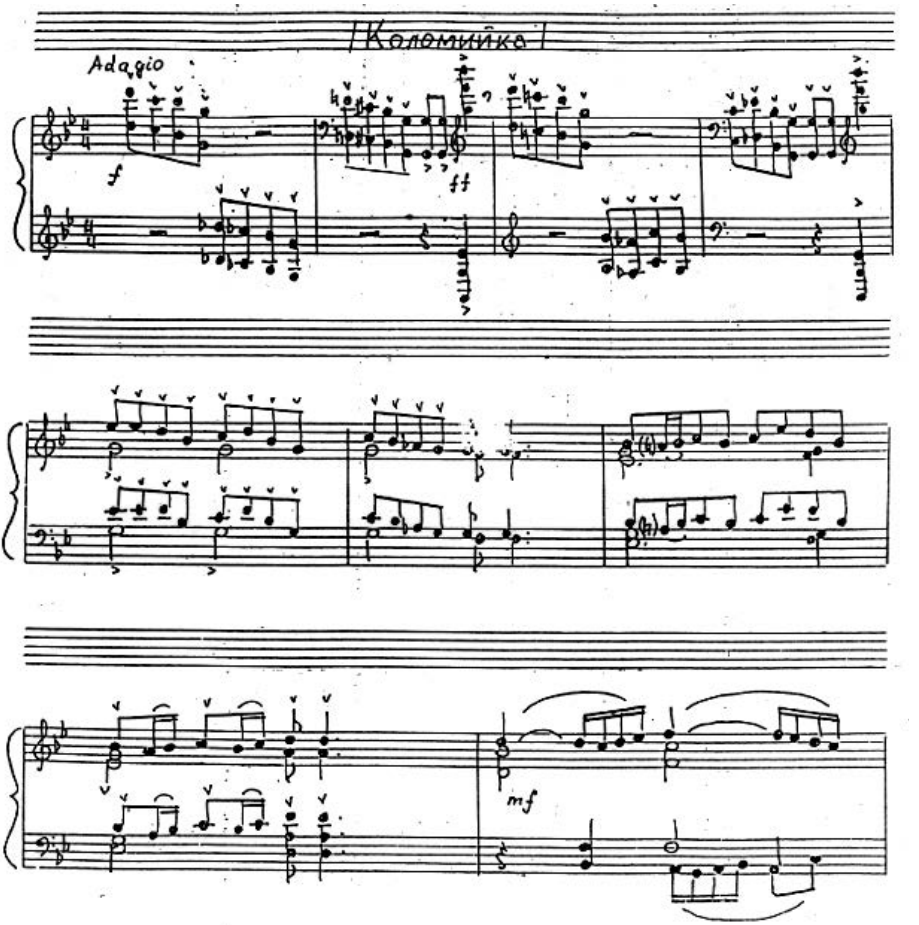

**Нотний приклад № 4.**

Л. Дичко. «Замок Торрелобатон» (№ 2) з циклу «Алькасар… Дзвони Арагону…»



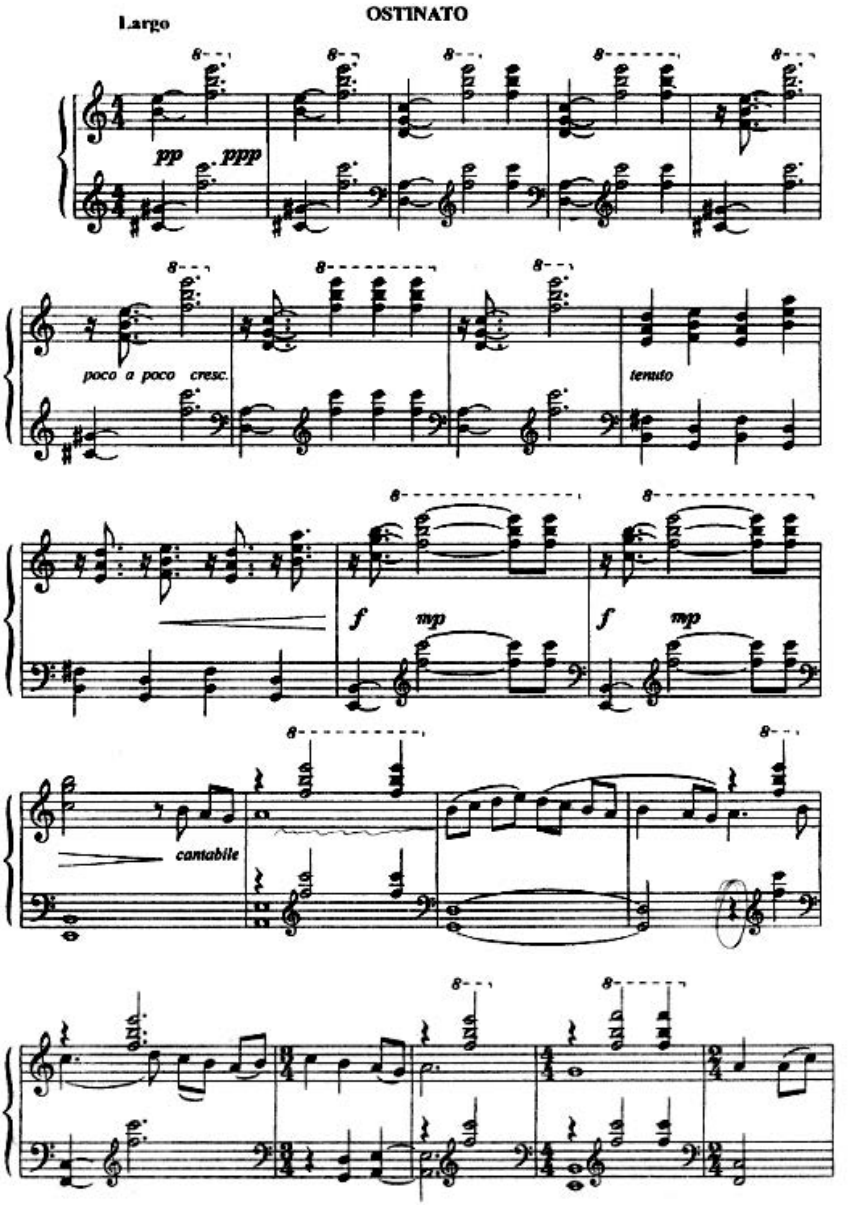
**Нотний приклад № 5.**

Л. Дичко. «Коломийка» (№ 6) з циклу «Карпатські фрески»

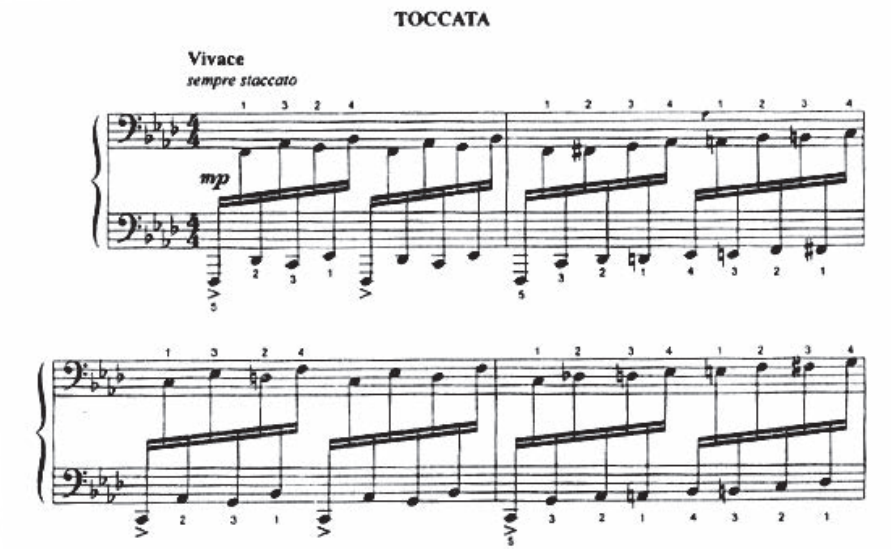


**Нотний приклад № 6.**

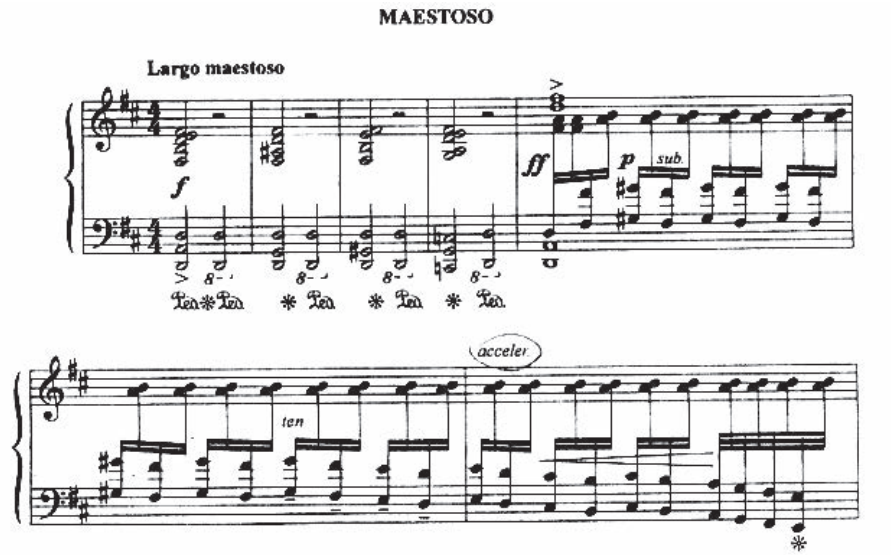
Б. Фільц. «Ostinato. Largo» з циклу «Київський триптих»



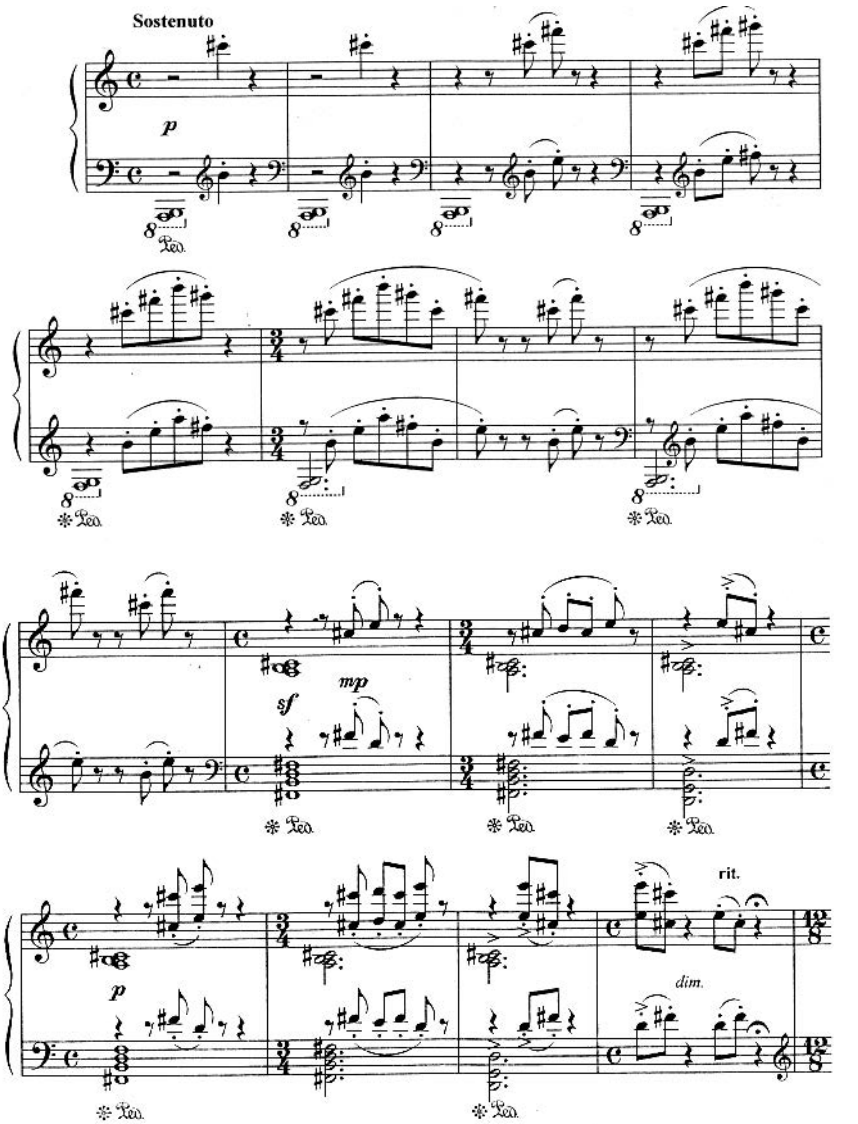
**Нотний приклад № 7.**
Б. Фільц. «Toccata. Vivace» з циклу «Київський триптих»




**Нотний приклад № 8.**
Б. Фільц. «Maestoso» з циклу «Київський триптих»

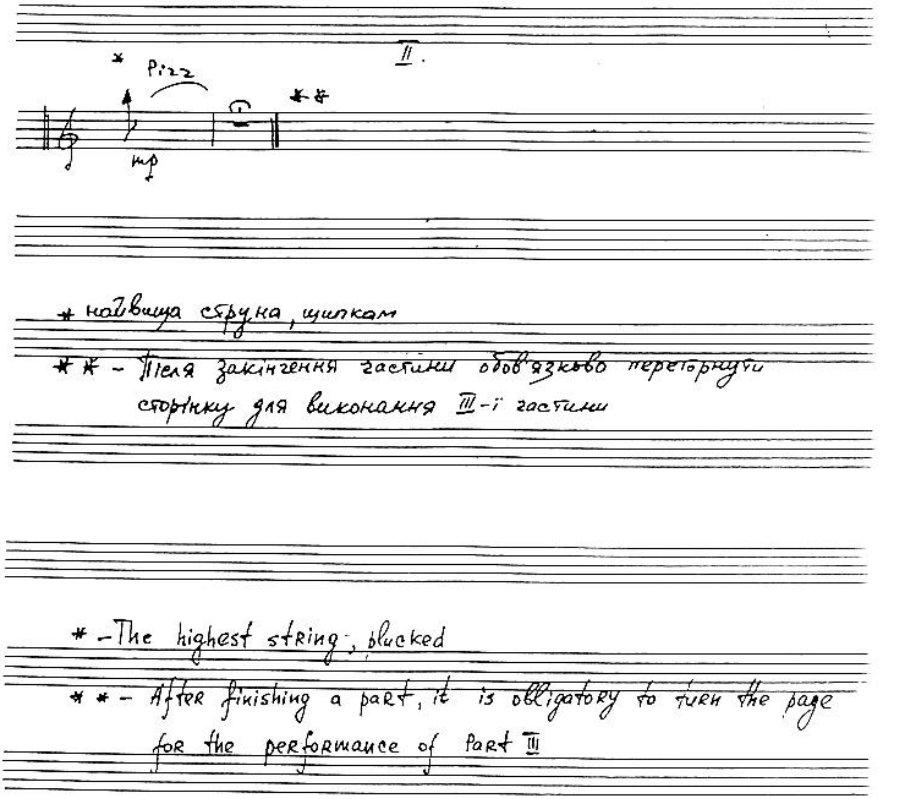


**Нотний приклад № 9.**
Л. Шукайло. «Toccata-campana»



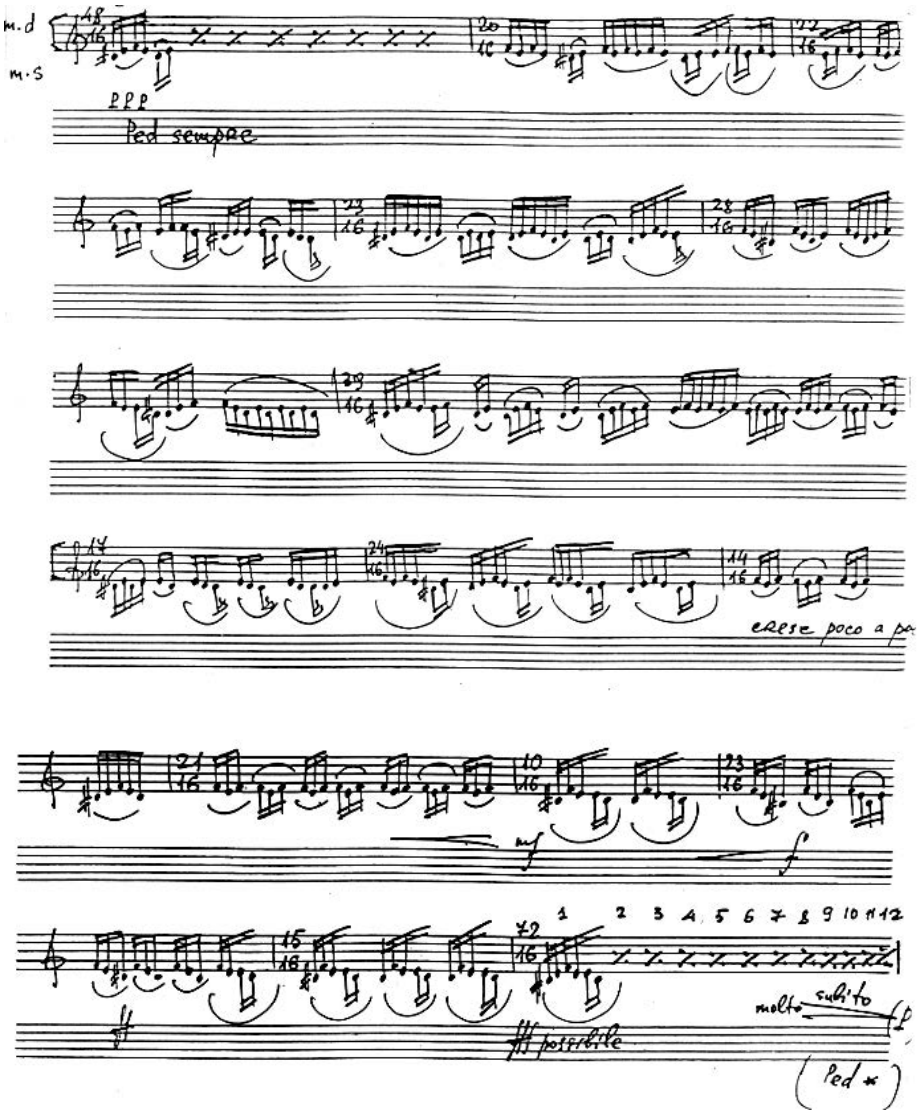
**Нотний приклад № 10.**

В. Рунчак. «Привіт М. К.», або трьохСУчасна сонаРна Норма для фортепіано



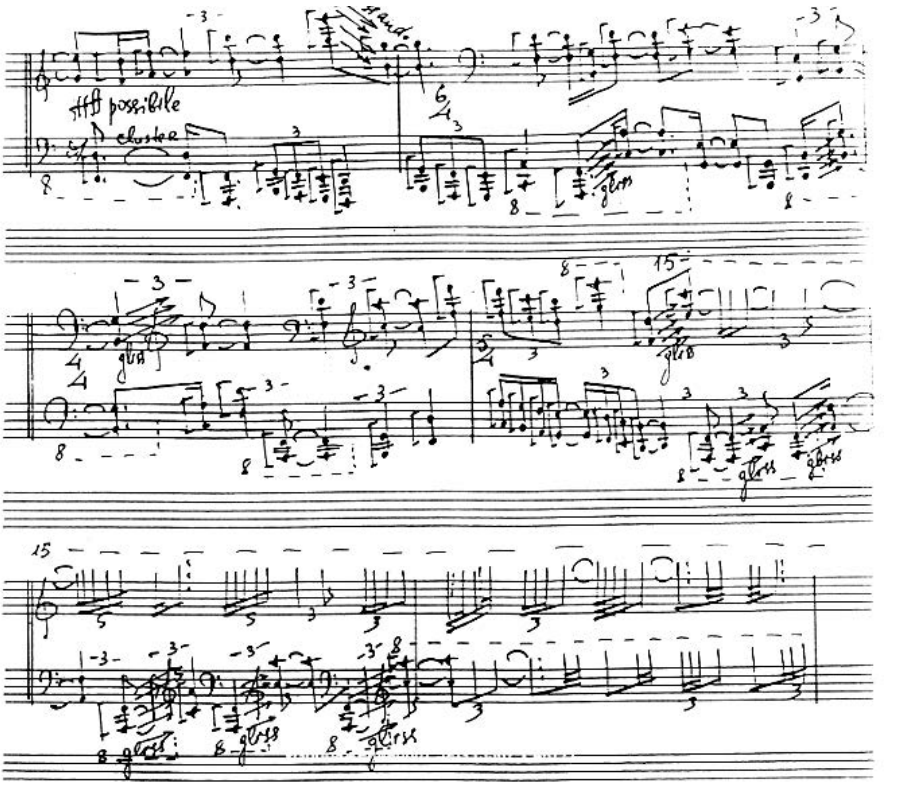
**Нотний приклад № 11.**

В. Рунчак. «Привіт М. К.», або трьохСУчасна сонаРна Норма для фортепіано



**Нотний приклад № 12.**

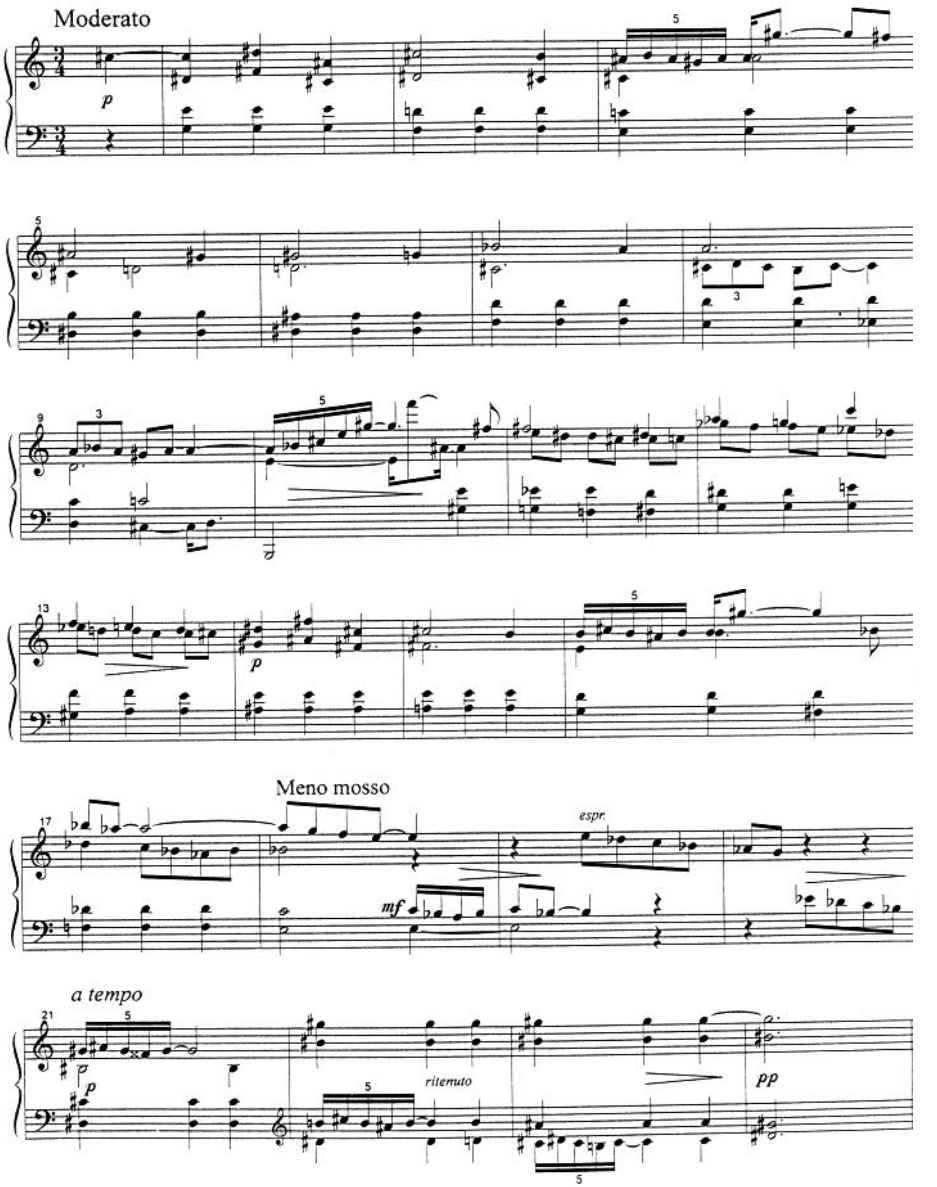
В. Рунчак. «Привіт М. К.», або трьохСУчасна сонаРна Норма для фортепіано



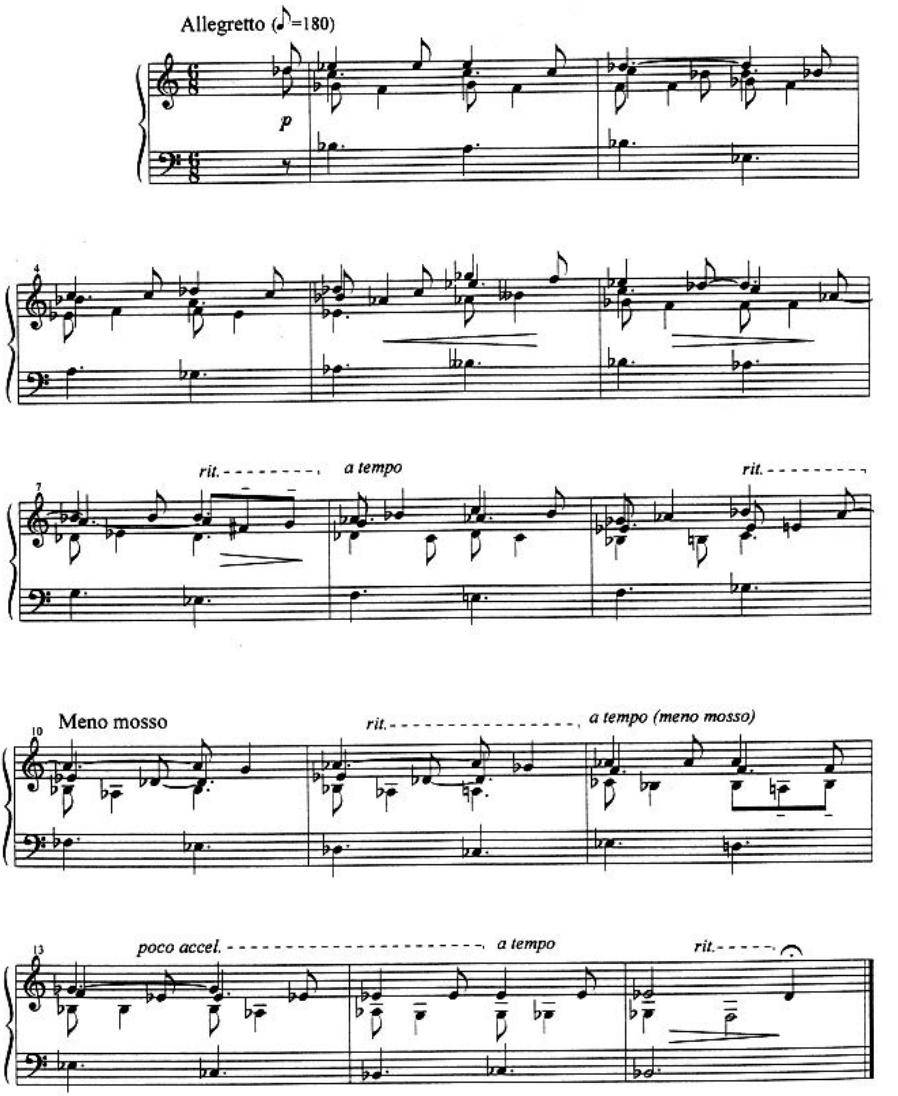

**Нотний приклад № 13.**

В. Рунчак. «Привіт М. К.», або трьохСУчасна сонаРна Норма для фортепіано

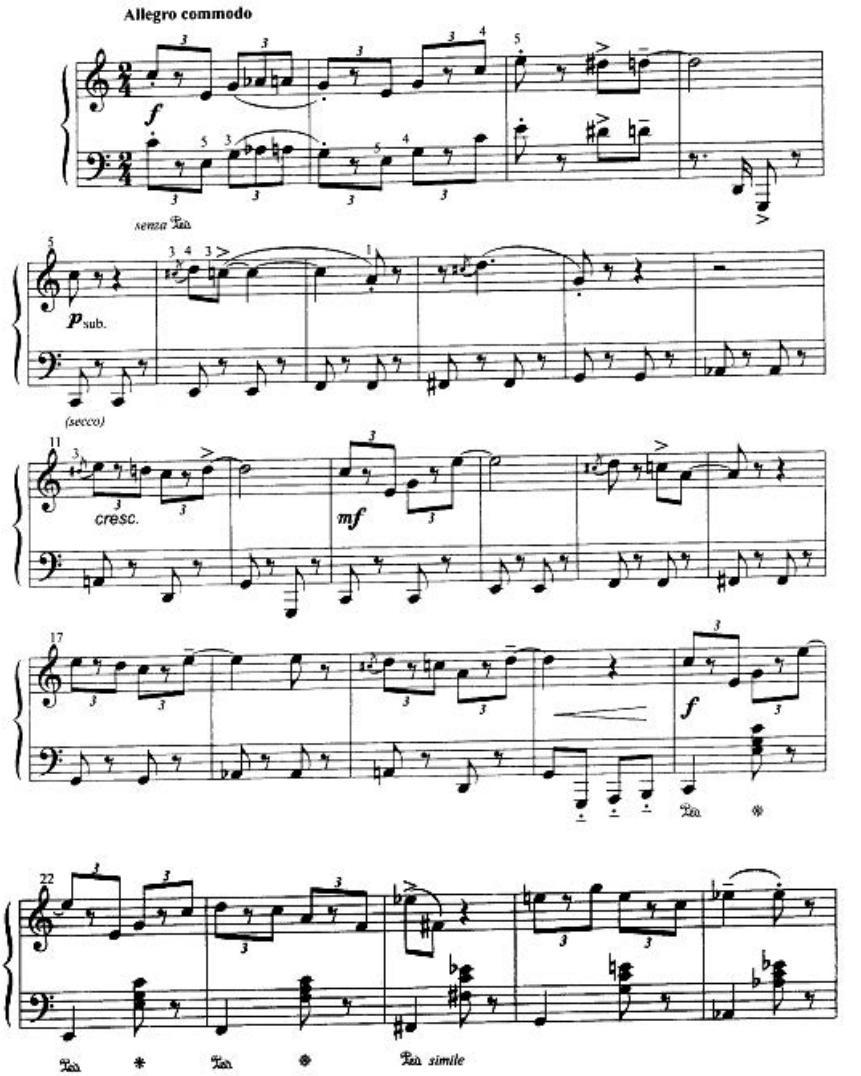
**Нотний приклад № 14.**
С. Луньов. «1.03.1810 —» з циклу «Мардонги»



**Нотний приклад № 15.**
С. Луньов. «6.01.1872 —» з циклу «Мардонги»

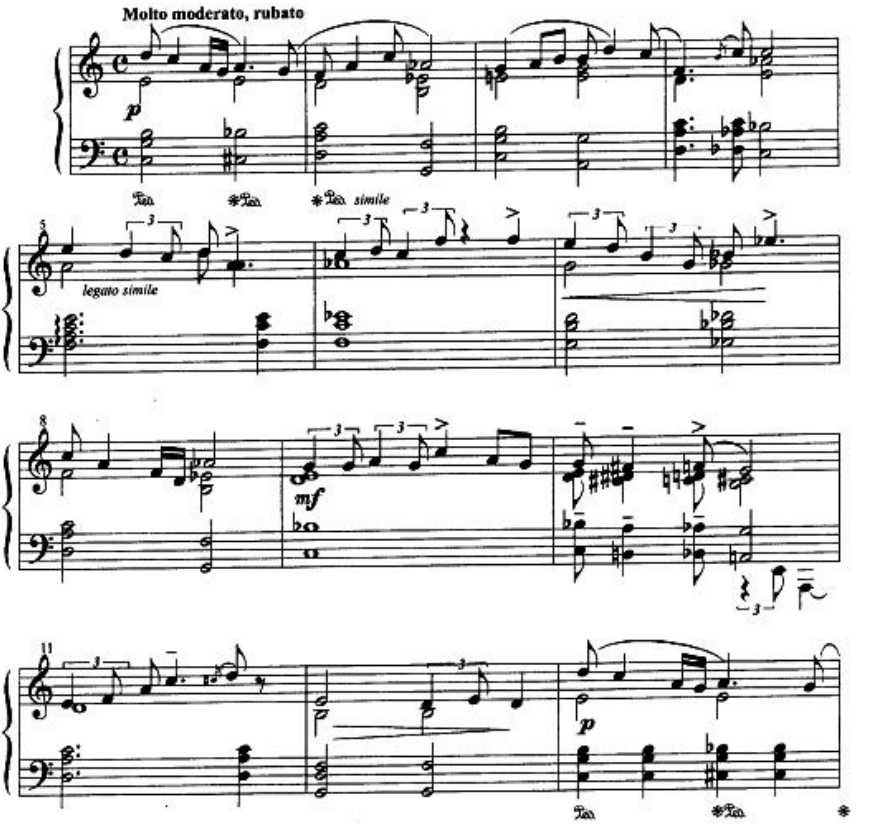


**Нотний приклад № 16.**
Г. Сасько. «Регтайм» з сюїти «Граю джаз»

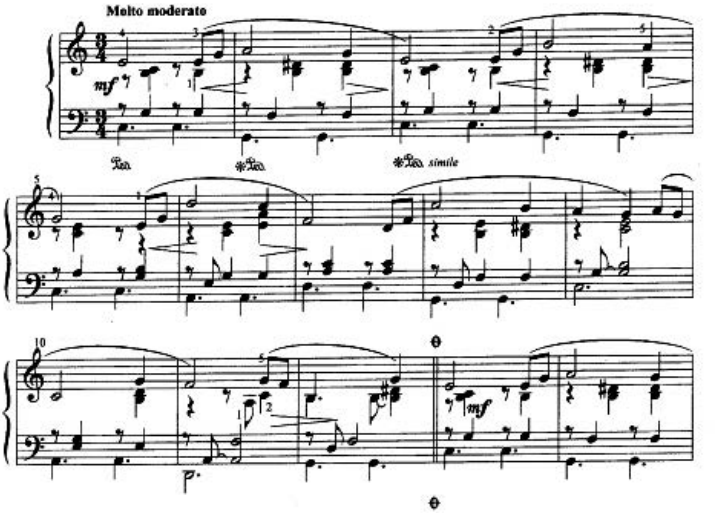


**Нотний приклад № 17.**

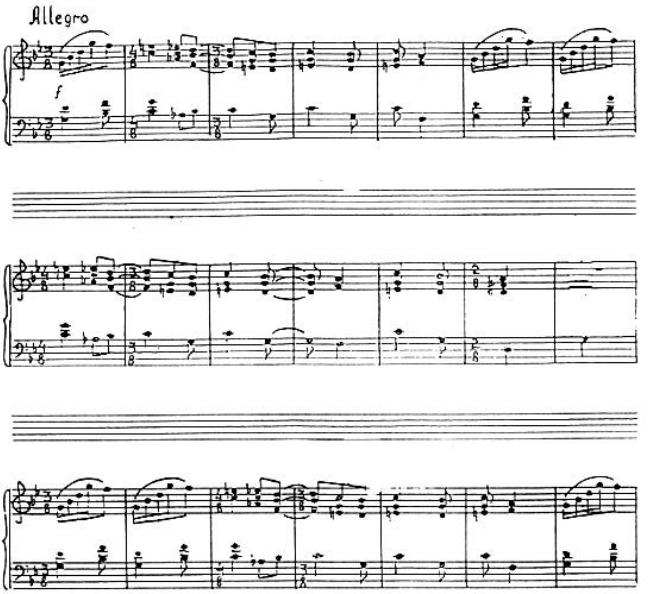
Г. Сасько «Блюз» з сюїти «Граю джаз»



**Нотний приклад № 18.**
Г. Сасько «Джаз-вальс» з сюїти «Граю джаз»

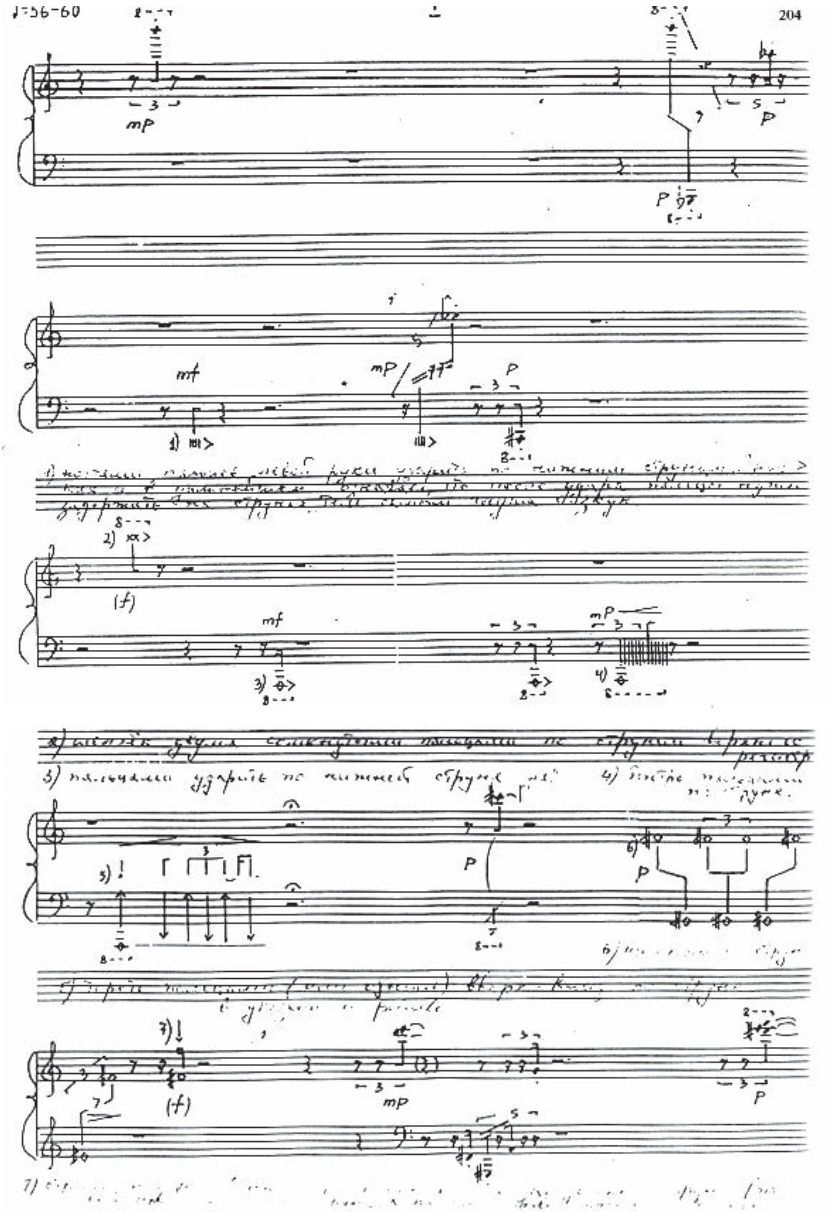



**Нотний приклад № 19.**
М. Шух. «Burlesca-intrada» з циклу «Старі галантні танці»

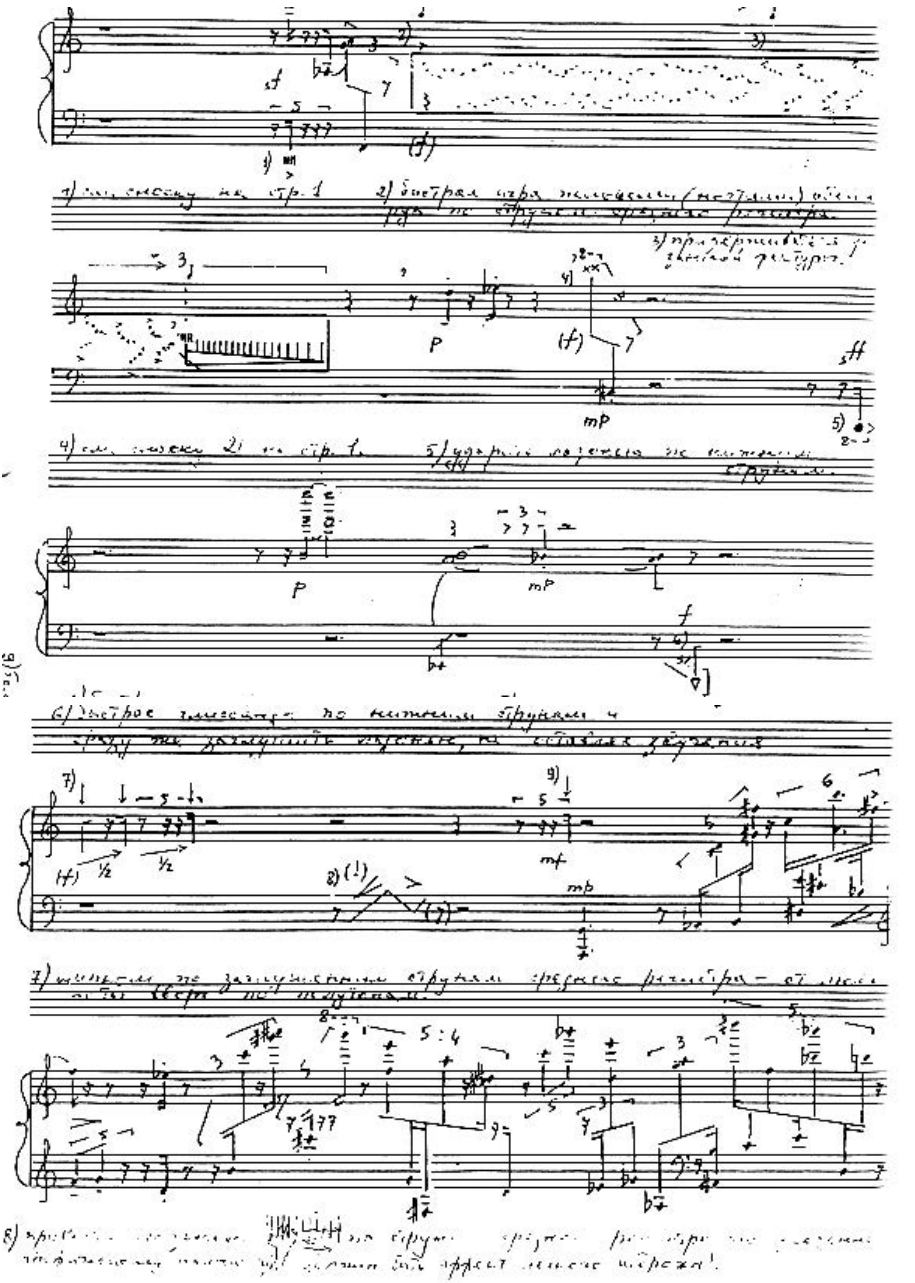


# ДОДАТОК В

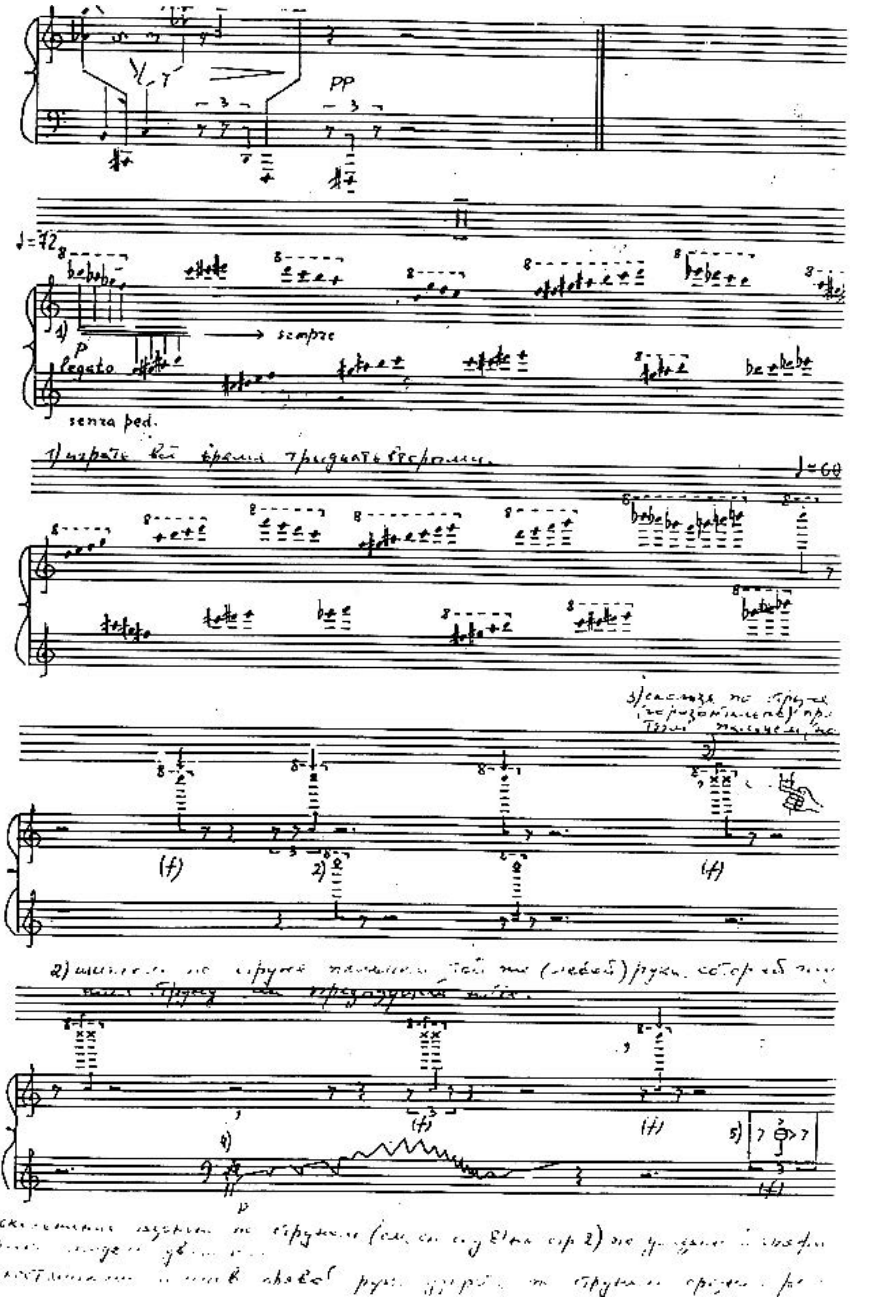
**Нотний приклад № 1.** С. Зажитько «Доторкання»



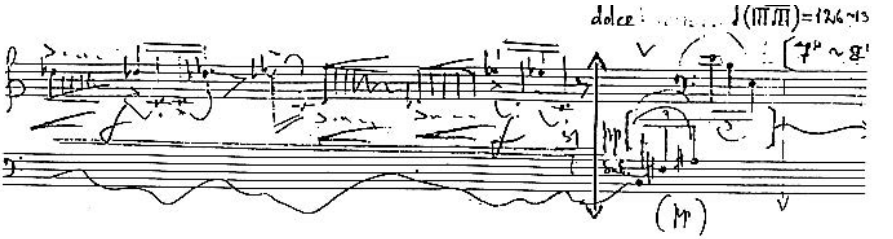
**Нотний приклад № 2.** С. Зажитько «Доторкання»



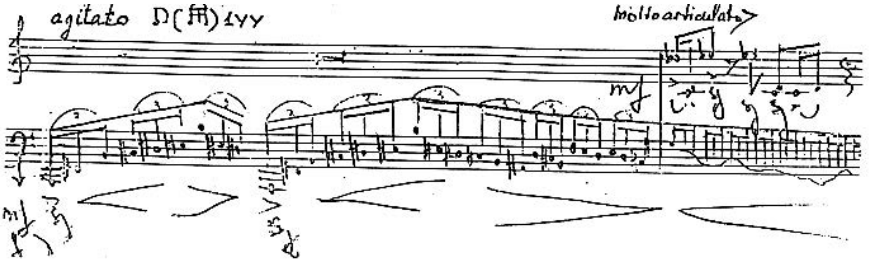
**Нотний приклад № 3.** С. Зажитько «Доторкання»



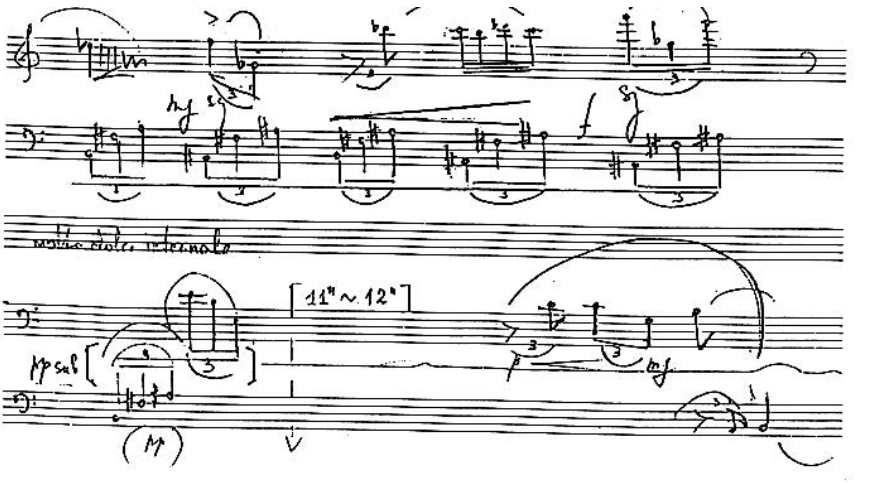
**Нотний приклад № 4.** К. Цепколенко «Out of the Blues»



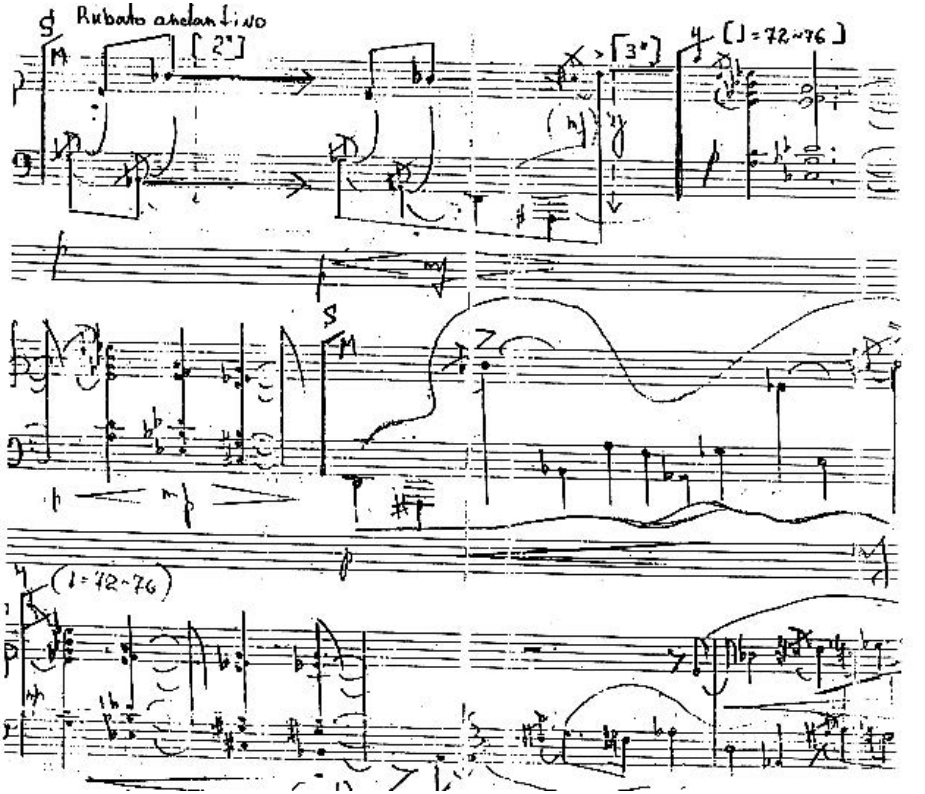

**Нотний приклад № 5.** К. Цепколенко «Out of the Blues»



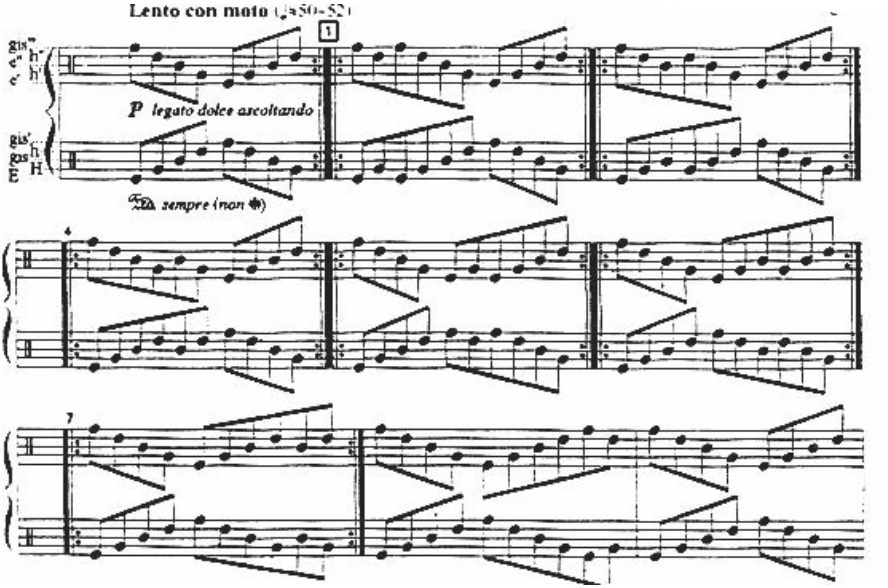

**Нотний приклад № 6.** К. Цепколенко «Out of the Blues»



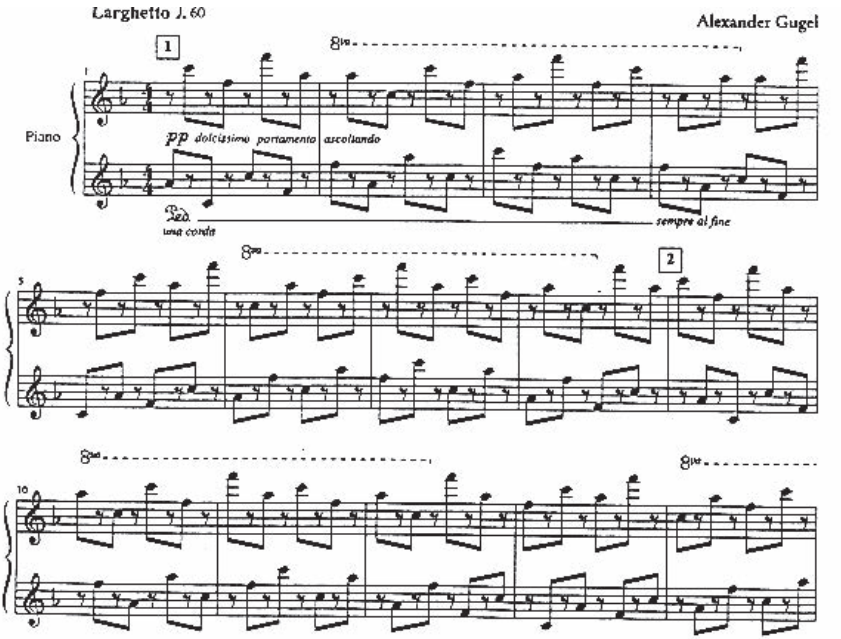
**Нотний приклад № 7.** К. Цепколенко «Out of the Blues»



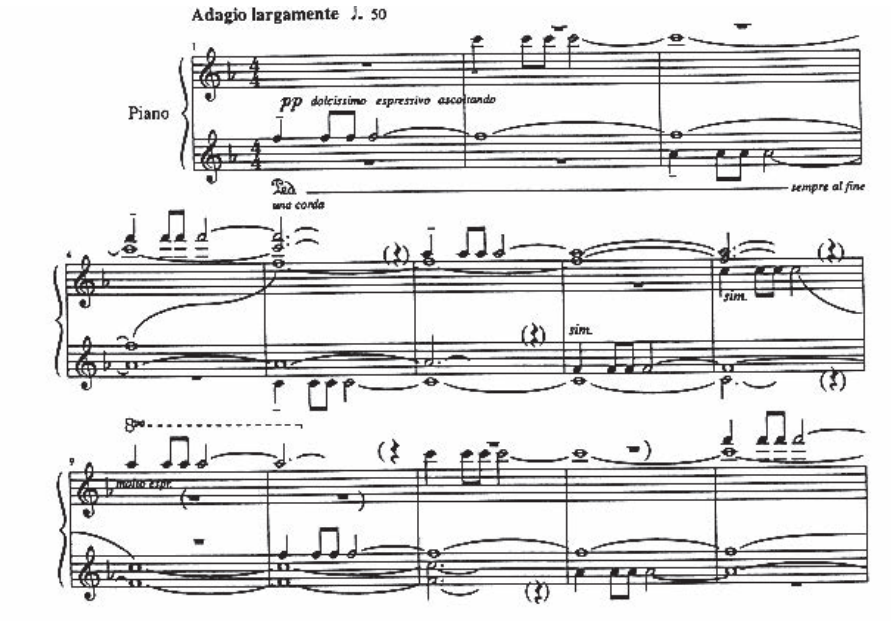
**Нотний приклад № 8.** О. Гугель. «Напливи та відливи»



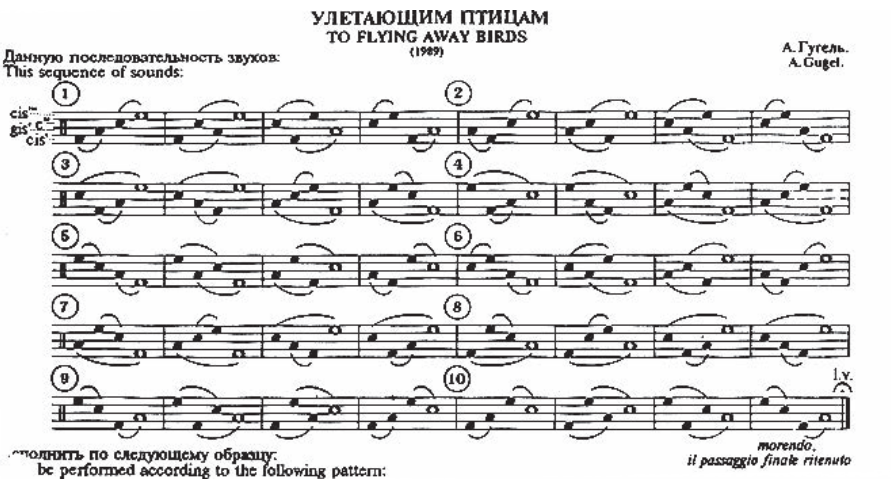

**Нотний приклад № 9.** О. Гугель. «Сніг іде»



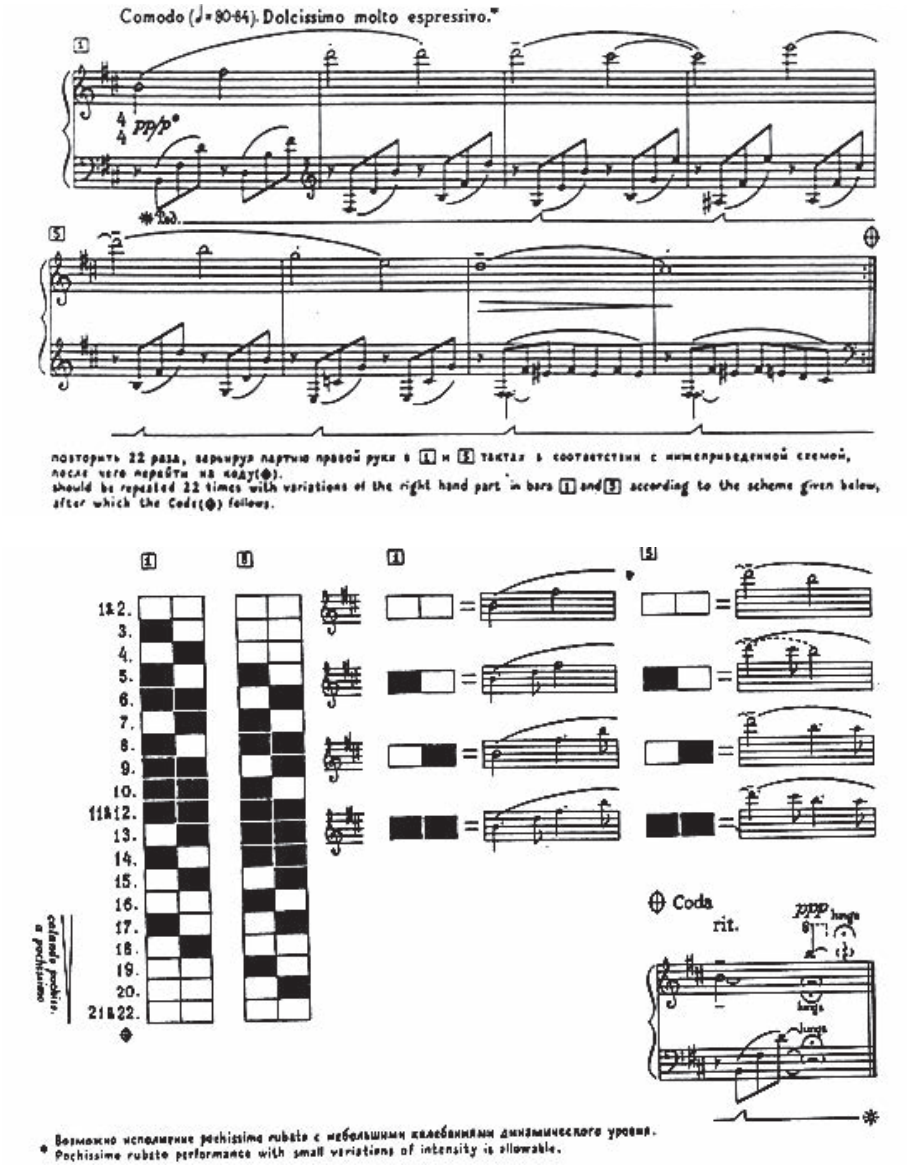
**Нотний приклад № 10.** О. Гугель. «Віддалені сигнали»



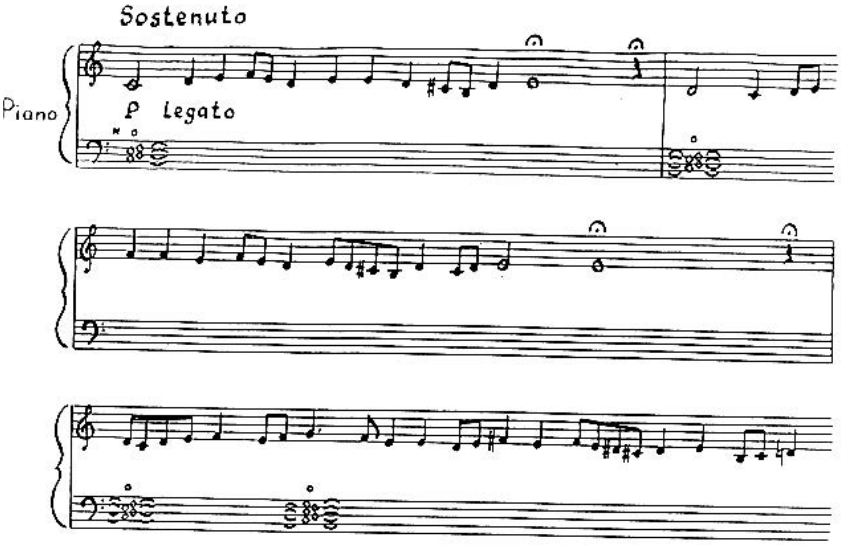

**Нотний приклад № 11.** О. Гугель. «Птахам, що відлітають»



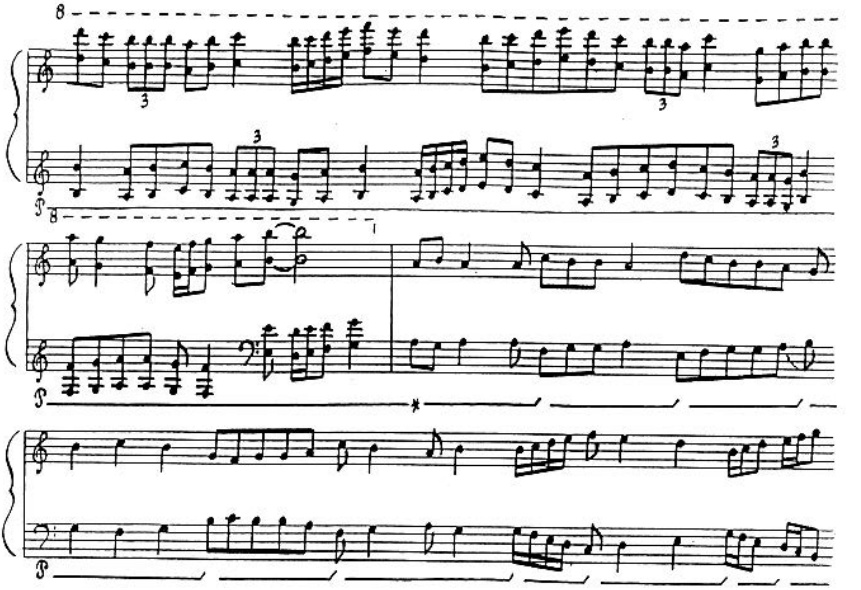
**Нотний приклад № 12.** О. Гугель. «До Єлізи»



**Нотний приклад № 13.**
О. Щетинський. «Хвалите ім'я Господнє»




**Нотний приклад № 14.**
О. Щетинський. «Хвалите ім'я Господнє»



# ДОДАТОК Г

## Список публікацій Ревенко Н. В. за темою монографії

| № з/п | Назва | Характер роботи | Вихідні дані |
|---|---|---|---|
| 1. | Значення фортепіанної творчості українських композиторів для формування духовного світу студентів | тези | Матеріали XXIII наукової конференції професорсько-викладацького складу МФ КДУКІМ «Проблеми розвитку духовного світу особистості в культурному соціумі Півдня України». — Миколаїв, 1998. — С. 112–115. |
| 2. | Проблеми виховання обдарованої молоді засобами сучасної музики українських композиторів | тези | Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції «Система розвитку творчих здібностей обдарованої особистості». — Харків, 2000. — С. 77–79. |
| 3. | До проблеми викладання сучасної музики у вузах культури і мистецтв (на прикладі аналізу фортепіанних творів українських композиторів) | стаття | Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. — Вип. 4 / Київський національний університет культури і мистецтв. — К., 2001. — 150с. — Серія «Мистецтвознавство». — С. 125–129. |
| 4. | Програмні цикли в українській фортепіанній музиці: нові образно-семантичні аспекти | стаття | Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. — Вип. 5 / Київський національний університет культури і мистецтв. — К., 2001. — 142 с. — Серія «Мистецтвознавство». — С. 74–82. |
| 5. | Український музичний авангард: тенденції розвитку (на прикладі фортепіанних творів) | стаття | Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. — Вип. 7 / Київський національний університет культури і мистецтв. — К., 2002. — 118 с. — Серія «Мистецтвознавство». — С. 101–105. |
| 6. | Неокласична тенденція в українській фортепіанній музиці як одна з художніх моделей національної культури | стаття | Питання культури Півдня України: Зб. статей. — Вип. 2. — Миколаїв, 2002. — С. 171–176. |

| № з/п | Назва | Характер роботи | Вихідні дані |
|---|---|---|---|
| 7. | Композиторські техніки як засіб вираження нових образно-смислових ідей у фортепіанній творчості українських авторів (80–90-і роки XX ст.) | стаття | Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. — Вип. 11 / Київський національний університет культури і мистецтв. — К., 2004. — Серія «Мистецтвознавство». — С. 109–114. |
| 8. | До питання визначення тенденцій розвитку музичного мистецтва України 80–90-х років XX століття | стаття | Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. — Вип. 7. — К.: Міленіум, 2005. — С. 154–162. |
| 9. | Жанрово-формотворчі орієнтації у фортепіанній творчості українських композиторів (80–90-ті роки XX століття) | стаття | Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. — Вип. XIV. — К.: Міленіум, 2005. — С. 199–205 |
| 10. | Духовна тематика у фортепіанній творчості українських композиторів кінця XX — початку XXI століть | тези | Духовна культура як домінанта українського життєтворення: Зб. матеріалів Всеукр. наук. — практ. конф., Київ, 22–23 грудня 2005 р. — К.: ДАКККіМ, 2005. — Ч. 1. — С. 334–337. |
| 11. | Українська фортепіанна музика сучасності: до проблеми тлумачення деяких творів авангардного напрямку 90-х років XX ст. | стаття | Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Наук. журн. — Вип. 4. — К.: Міленіум, 2005. — С. 31–36. |
| 12. | До проблеми викладання сучасної музики у вищих закладах освіти (на прикладі фортепіанних творів донецького композитора О. Некрасова) | стаття | Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. — Вип. XV. — К.: Міленіум, 2005. — С. 237–242. |

| № з/п | Назва | Характер роботи | Вихідні дані |
|---|---|---|---|
| 13. | До проблеми виховання майбутніх музикантів-педагогів на матеріалі програмних фортепіанних творів сучасних українських композиторів | стаття | Науковий вісник Миколаївського державного університету: Збірник наукових праць. — Вип. 12. Педагогічні науки: У 3-х т. — Миколаїв: МДУ, 2006. — Т. 3. — С. 157–161. |
| 14. | Про процеси оновлення образу фортепіано в українській музичній культурі XX століття | стаття | Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. — Вип. XVII. — К.: Міленіум, 2006. — С. 236–243. |
| 15. | Генезис фортепіанної сюїти в українській музичній культурі | тези | Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій: Зб. матеріалів Міжнарод. наук. — практ. конф., — Київ, 21–22 грудня 2006 р. — К.: ДАККіМ, 2007. — Ч. 2. — С. 317–319. |
| 16. | Педагогічні ідеї Д. Кабалевського у світлі формування музичної культури майбутніх педагогів (на прикладі фортепіанної творчості українських композиторів 80–90-х років XX ст.) | стаття | Науково-методичний, інформаційно-освітній журнал «Вересень» — № 1–2 (42–43) — Миколаїв: МОІППО, 2008. — С. 66–70. |
| 17. | Принципи роботи над фортепіанною фактурою в процесі інтерпретації творів сучасних українських композиторів | стаття | Науково-методичний, інформаційно-освітній журнал «Вересень» — № 1–2 (50–51) — Миколаїв: МОІППО, 2010. — С. 16–20. |
| 18. | Сучасне фортепіанне мистецтво як фактор формування духовно-творчої особистості студента | тези | Формування і розвиток духовної особистості в умовах університетської освіти: історія, теорія та практика: збірник тез за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції / за заг. ред. В. Д. Будака. — Миколаїв: МНУ, 2010. — С. 62–64. |

| № з/п | Назва | Характер роботи | Вихідні дані |
|---|---|---|---|
| 19. | Методи розкриття музичного образу в сучасній практиці педагога-піаніста | стаття | Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського: зб. наук. праць. — Випуск 1.42 (95). — Миколаїв: МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2013. — 316 с. — (Серія «Педагогічні науки»). — С. 205–208. |
| 20. | Поліфонічні жанри в творчості українських композиторів XX століття | стаття | Materiály X mezinárodní vědecko–praktická konference «Dny vědy — 2014». — Díl 24. Tělovýchova a sport. Hudba a život.: Praha. Publishing House «Education and Science» s. r.o — 80 stran. — С. 68–73. |
| 21. | Тенденції розвитку моторних жанрів в українській музиці другої половини XX століття | стаття | Материали за 10-а международна научна практична конференция «Настоящи изследвания и развитие — 2014». — Том 30. Физическа култура и спорт. Музика и живот. — София: «Бял ГРАД-БГ» ООД — 72 стр. — С. 50–53. |
| 22. | Традиції фортепіанної школи Миколаївщини другої половини XX — початку XXI століть | стаття | Materiály XI mezinárodní vědecko–praktická konference «Moderní vymoženosti vědy — 2015». — Díl 11. Psychologie a sociologie. Hudba a život. Tělovýchova a sport.: Praha. Publishing House «Education and Science» s. r.o — 72 stran. — С. 48–52. |
| 23. | Національно-патріотичне виховання майбутніх вчителів музичного мистецтва на заняттях з «Інструментального виконавства» | | Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки: зб. наук. праць / за ред. проф. Тетяни Степанової. — № 2 (57), травень, 2017. — Миколаїв: МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. — С. 391–396. |

| № з/п | Назва | Характер роботи | Вихідні дані |
|---|---|---|---|
| 24. | Вітчизняний фортепіанний репертуар як складова інструментальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва | стаття | Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології: наук. журнал / голов. ред. А. А. Сбрюова. — Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2017. — № 1 (65). — С. 127–137. |
| 25. | Використання фортепіанних творів українських композиторів фольклорного спрямування на заняттях з «Інструментального виконавства» | стаття | Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського: зб.наук.праць / за ред. проф. Анатолія Ситченка. — № 4(55), грудень 2016. — Миколаїв: МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2016. — (Серія «Педагогічні науки»). — С. 326–329. |

# ЗМІСТ

ВСТУП .....5

**РОЗДІЛ І.** МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ НА МЕЖІ ЕПОХ ...13

1.1. Музичне мистецтво України .....13

1.2. Фортепіанна музика українських композиторів у світлі музикознавчих і культурологічних досліджень .....37

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ І .....47

**РОЗДІЛ ІІ.** НАУКОВО-МЕТОДОЛОГІЧНІ РІВНІ АНАЛІЗУ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ .....49

2.1. Культурологічні контексти.....49

2.2. Мистецтвознавчі підходи .....73

2.3. Музично-теоретична аналітика.....86

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ІІ .....101

**РОЗДІЛ ІІІ.** ТИПОЛОГІЯ ПАРАДИГМ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....104

3.1. Образно-концептуальна рефлексивність .....104

3.2. Жанрово-формотворчі орієнтації .....125

3.3. Стилістична виразність технік.....148

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ ІІІ.....167

ВИСНОВКИ .....170

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....181

ДОДАТОК А .....199

ДОДАТОК Б .....209

ДОДАТОК В .....223

ДОДАТОК Г .....232

У монографії досліджено фортепіанну творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України 80–90-х років XX століття.

В плані культурологічних, мистецтвознавчих, музично-теоретичних підходів запропоновано сучасне концептуальне осмислення українського фортепіанного репертуару даного періоду, вироблено типологію парадигм творчості по змісту їх образно-концептуальної, жанрово-формотворчої та техніко-стилістичної виразності форм. На цій основі проаналізовано процеси розвитку та оновлення образу фортепіано у національній мистецькій, духовній та культурній спадщині.

Зазначено, що фортепіанна творчість українських композиторів 80–90-х років становить якісно новий етап розвитку, на якому формуються нові системи культурологічних, мистецтвознавчих інтерпретацій, ціннісних орієнтацій та нове розуміння образу інструменту.

В монографии исследовано фортепианное творчество украинских композиторов в контексте развития музыкальной культуры Украины 80–90-х годов XX столетия.

В плане культурологического, искусствоведческого, музыкально-теоретического подходов предложено современное концептуальное осмысление украинского фортепианного репертуара данного периода, выработана типология парадигм творчества по смыслу их образно-концептуальной, жанрово-формообразующей и технико-стилистической выразительности форм. На этой основе исследованы процессы развития и обновления образа фортепиано в национальном духовном и культурном наследии.

Доказано, что фортепианное творчество украинских композиторов 80–90-х годов представляет качественно новый этап развития, на котором формируются новые системы культурологических, искусствоведческих интерпретаций, ценностных ориентаций и новое понимания образа инструмента.

The monograph examines the piano performance of Ukrainian composers in the context of the development of the musical culture of Ukraine in the 80–90s of the 20th century.

For the first time in domestic musicology it is investigated piano creativity of the Ukrainian composers within context of development of musical culture of Ukraine 80–90 ths years of XX century.

In the plan of culturological, art criticism, musical-theoretical approaches the modern conceptual judgement of Ukrainian piano repertoir of the given period is offered.

Art criticism principles of the analysis have helped to come nearer to understanding national piano heritages 80–90-ths years of XX century from

their external generalizing characteristics to revealing implied senses — internal attributes of "sacred" contents. In the analysis of implied senses of the piano pieces the author of the work sees sense and comprehension of process of understanding of Ukrainian piano creativity.

In the monograph the different techniques of the musicological analysis due to which it is possible to approach adequately to disclosing the contents of concerned pieces are used. Methods and approaches to traditional and nonconventional types of form-building, ways of the organization of a musical material, the phenomenon of harmony, structure, agogica, articulations,— all that helps to illustrate features of Ukrainian piano music are considered.

The author of the study had been produced typology of paradigms of creativity on sense of their figurative-conceptual, genre-form-building and technical-stylistic expressiveness of forms. The figurative-conceptual paradigm of piano creativity of the examined period is submitted by conception of "games" in a wide range of its understanding, by meditative and penitential ideas, by reflective searches of own "Self", by propensity to idealization of images of the world, by deepening in age-old pages of a history of Ukrainian and West-European peoples, by tale's and "laughing" thematic. The genre-form-building paradigm was showed, on the one hand, in the experimental approach to a musical material, with another — in a reconstruction of the established forms, genre models, but with adding new techniques of compositions. The analysis of paradigmatic character of composition techniques ascertained existence and development of old constructive ways of expressiveness, and simultaneously occurrence new ones ("tape music", repetitive method (minimalism)).

On the basis of the produced typology of paradigms of the piano creativity the developments and updating of an image of a piano in a national heritage are investigated. It is established, that in the Ukrainian culture of a specified period the image of a piano not only keeps the main features — chamber-romantic interpretation, frescos-orchestral treatment, a toccata-beat principle, impressionistic vision of the nature of the instrument, but also is supplemented with new aspects. A national image of piano soundings as essential quality of national mentality, was enriched with an embodiment of the psychological-reflective world which range reaches from excited expression, epatage, even absurdity up to meditative prostrations sacred-spiritual and minimalistic origins. Such search of not ordinary forms of expression in creativity of domestic composers becomes not end in itself, and submits to idea of creation of new music "philosophy" and it is considered aesthetic credo of the modern art in general.

It is marked, that in aspect of composer's creativity Ukrainian the piano culture of 80–90-ths years of XX century represents qualitatively new historical stage of development in which the new system of the valuable orientations is formed, the new understanding of an image of the piano, the new aspects of an embodiment of national art-creative mentality.

*Наукове видання*

Ревенко Наталя Валеріївна

# ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ (80–90-ті роки XX століття)

*Монографія*

*Текст подано в авторській редакції*

Здано до набору 12.12.2017 р. Підписано до друку 19.02.2018 р.
Формат 60×84/16. Папір офсетний. Гарнітура Charter ITC.
Друк трафаретний. Ум. друк. арк. 15,0.
Наклад 300 прим. Вид. № 98

ПП «РАЛ-поліграфія», 54052, м. Миколаїв, пр. Корабелів, 2/2,
тел. (0512) 71-94-63, ел. пошта: ral.print@gmail.com
Свідоцтво про держ. реєстрацію ДК № 2850 від 15.05.2007 р.